

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
Escola de Comunicação  
Graduação em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo

Carolina Cardoso Andrade

**A influência do documentário na construção do imaginário social**  
**Uma análise comparativa entre “Notícias de uma guerra particular” e “Falcão –**  
**Meninos do tráfico”**

Rio de Janeiro  
2007

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
Escola de Comunicação  
Graduação em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo

**A influência do documentário na construção do imaginário social**  
**Uma análise comparativa entre “Notícias de uma guerra particular” e “Falcão –**  
**Meninos do tráfico”**

Carolina Cardoso Andrade

Trabalho de conclusão de curso apresentado à  
Escola de Comunicação da Universidade  
Federal do Rio de Janeiro como parte dos  
requisitos necessários à obtenção do título de  
Bacharel em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Salis

Rio de Janeiro  
2007

Carolina Cardoso Andrade

**A influência do documentário na construção do imaginário social**  
**Uma análise comparativa entre “Notícias de uma guerra particular” e “Falcão –**  
**Meninos do tráfico”**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social.

Rio de Janeiro, 11 de julho de 2007

**Banca Examinadora**

---

Prof. Dr. Fernando Salis  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ilana Strozenberg  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

---

Prof. Dr. Maurício Lissovsky  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

ANDRADE, Carolina Cardoso

A influência do documentário na construção do imaginário social:  
Uma análise comparativa entre “Notícias de uma guerra particular” e  
“Falcão – Meninos do tráfico” / Carolina Andrade – Rio de Janeiro:  
2007.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social –  
Habilitação em Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro,  
Escola de Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Salis

1. Documentário 2. Favela 3. Imaginário Social 4. Violência Urbana

ANDRADE, Carolina Cardoso. **A influência do documentário na construção do imaginário social**: uma análise comparativa entre “Notícias de uma guerra particular” e “Falcão – Meninos do tráfico”. Rio de Janeiro, 2007. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a forma como a experiência brasileira de violência urbana é retratada em documentários de cineastas da favela e do “asfalto”. A relevância do tema está no crescente uso da linguagem audiovisual como ferramenta de projetos sócio-culturais que trabalham pela valorização da imagem dos espaços populares. Como objeto de estudo, foram escolhidos os filmes *Notícias de uma guerra particular*, de João Moreira Salles e Kátia Lund, e *Falcão – Meninos do tráfico*, dirigido pelo rapper MV Bill em parceria com o produtor musical Celso Athayde. As produções enfocam, por diferentes ângulos, a influência do tráfico de drogas no cotidiano do país. O estudo dos documentários tem por objetivo mapear os pontos de encontro e afastamento dos filmes, bem como as estratégias políticas que colocam em prática, propondo um debate sobre os conceitos de realidade e verossimilhança que contribuem para o impacto causado pelos títulos no público.

## **SUMÁRIO**

1. Introdução
2. Documentário e telejornal: a realidade em cena
  - 2.1 Interseções históricas
  - 2.2 Sob a ótica jornalística: um estudo de caso sobre a violência
  - 2.3 O documentário como alternativa
3. As representações midiáticas da favela
  - 3.1 A periferia na telinha
  - 3.2 O discurso jornalístico sobre a favela
  - 3.3 A favela e a sétima arte
4. Na rede do narcotráfico
  - 4.1 Notícias de uma guerra particular
  - 4.2 Falcão – Meninos do tráfico
  - 4.3 Favela e asfalto, mundos complementares
5. Considerações Finais
6. Referências Bibliográficas

Os conteúdos, reflexões e opiniões constantes deste trabalho, bem como do projeto que a ele deu origem, não representam, necessariamente, as opiniões da ANDI – Agência de Notícias dos Direitos da Infância e Fundação W.K. Kellogg.

À minha família.



## AGRADECIMENTOS

Embora seja assinado por uma só pessoa, este trabalho apresenta diversos co-autores. E os resultados certamente não teriam sido os mesmos sem a participação de colaboradores, familiares e amigos, que, com dedicação e paciência, ajudaram a solucionar dúvidas, analisar hipóteses e acalmar eventuais angústias.

Agradeço ao apoio – não somente financeiro, mas sobretudo intelectual – recebido da ANDI – Agência de Notícias dos Direitos da Infância e da Fundação W.K. Kellogg, no âmbito do Programa InFormação – Programa de Cooperação para a Qualificação de Estudantes de Jornalismo.

Aos amigos de faculdade, serei sempre grata pelo companheirismo ao longo desses quatro anos – marcados por momentos de amor e ódio pela Eco. Sem contar os inúmeros telefonemas aflitos por causa de trabalhos atrasados, provas por vir ou encontros que, embora confirmadíssimos, nunca aconteciam.

Parceiras dentro e fora do ambiente de trabalho, Andrea Budoia e Carla Domingues foram especialmente importantes para esta pesquisa: cada uma colaborou com, no mínimo, uma página de referências bibliográficas. E, é claro, tornaram bem mais interessantes os questionamentos sobre a produção cinematográfica nacional.

Obrigada ainda a meu orientador, Fernando Salis, que ofereceu o “segundo olhar” tão necessário ao desenvolvimento de qualquer projeto de pesquisa, e a Maurício Lisovsky e Ilana Strozenberg, por terem aceitado prontamente o convite para participação na banca examinadora.

Ilana merece ainda muitos agradecimentos por despertar em mim o interesse pela produção acadêmica ao longo dos anos em que fui sua bolsista. Juntas, trabalhamos em projetos de fundamental importância para o desenvolvimento de minha capacidade crítica. A ela, também devo a iniciação no complexo universo das favelas.

A dedicação de Flávio Kalikoski – sempre tão querido – também foi de extrema importância para este projeto, seja com a ajuda na formatação o texto, seja com a disposição para me animar quando minhas certezas cismavam em desaparecer.

Por fim, agradeço à minha família pelo incentivo de sempre; desta vez, materializado pelo carinho em momentos de crise e pelo sacrifício de abrir mão do computador por longos meses. Obrigada, em especial, a minha mãe, meu pai e meu irmão –

a quem espero que este trabalho sirva como exemplo de que há coisas mais complicadas na vida do que os fatídicos problemas de matemática.

“O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social”.

Bill Nichols

## 1. Introdução

Não é de hoje que o cinema volta suas lentes para a favela. A engajada produção cinematográfica das décadas de 1950 e 1960 já enfocava, por diferentes ângulos, o cotidiano nas comunidades cariocas. Em tom de crítica social, filmes como *Rio, 40 Graus* (1955), *Rio, Zona Norte* (1957), *Cinco vezes favela* (1962) e *Nossa escola de samba* (1968) ofereciam ao público reflexões sobre as condições de vida da população local.

No entanto, foi recentemente que o registro do dia-a-dia nas favelas e periferias brasileiras tomou proporções inéditas. Ficções e documentários, entre curtas, médias e longas-metragens, retratam as comunidades e seus moradores não só para denunciar as mazelas locais, mas para entender sua dinâmica sócio-cultural e a intrincada relação entre morro e asfalto. Como exemplo, podem ser citados os títulos *Babilônia 2000* (1999), *Cidade de Deus* (2002), *Fala tu* (2003), *Quase dois irmãos* (2005) e *Sou feia, mas tô na moda* (2005).

A efervescência cultural nas periferias do país também inspirou a criação de eventos e festivais que divulgam sua produção artística. Desde 2001, o Tangelomango oferece um intercâmbio entre os diferentes setores da sociedade ao apresentar em museus, centros culturais, estações de metrô e praças públicas criações de grupos vindos de comunidades populares. Promovido pelo Observatório de Favelas, o Festival Audiovisual Visões da Periferia exhibe obras de cineastas formados em escolas e oficinas populares. Já o Hutúz Esporte Clube organiza eventos que promovem o *hip-hop* por meio de atividades esportivas, culturais, sociais e recreativas. Dentre os eventos, competições de basquete, festivais de música e mostras cinematográficas.

Na televisão, o cotidiano nas favelas tornou-se o foco de minisséries, novelas e seriados exibidos por diferentes emissoras. Recentemente, a Rede Globo levou ao ar *Cidade dos Homens*, *Antônia*, *Central da Periferia* e *Minha Periferia*. Na Record, os telespectadores de *Vidas Opostas* acompanham uma história de amor e traição que se desenrola em uma comunidade carioca.

O recorte escolhido pelos diretores, entretanto, nem sempre agrada aos moradores e líderes comunitários, que, em alguns casos, se queixam de personagens caricaturais e roteiros exagerados, sem relação com o cotidiano do lugar. As críticas defendem ainda que

tais produções criam um movimento de desvalorização das comunidades, definindo esses espaços como locais de carência e criminalidade. Os filmes, portanto, apenas reforçariam o estereótipo da violência já largamente difundido por jornais e revistas publicados em todo o país.

Em meio a este cenário, inúmeros projetos sócio-culturais que atuam em favelas do Rio de Janeiro elegeram a produção audiovisual como uma de suas prioridades, investindo em equipamentos e profissionais para orientar crianças e adolescentes interessados em cinema. A Central Única de Favelas (Cufa), por exemplo, oferece cursos ministrados por nomes importantes da produção nacional, como o diretor Cacá Diegues e o fotógrafo Dib Lufti. No Vidigal, comunidade da zona sul do Rio de Janeiro, o Nós do Morro mantém, desde 1995, um núcleo de cinema dirigido pelos cineastas Rosane Svartman e Vinícius Reis.

As medidas fazem parte de uma estratégia política que enxerga a representação cinematográfica da favela como uma importante faceta do movimento de inclusão social. Nesse sentido, o material audiovisual produzido pelos projetos apresentaria uma visão mais próxima do real e menos contaminada por conceitos pré-estabelecidos do que aqueles realizados pelos chamados “cineastas do asfalto”.

A contraposição entre as duas vertentes cinematográficas é o foco do trabalho, que analisa o papel desses filmes na construção do imaginário social sobre a favela. Como objetos de estudo, foram escolhidos os documentários *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund, e *Falcão – Meninos do tráfico* (2006), dirigido pelo rapper MV Bill em parceria com o produtor cultural Celso Athayde.

A escolha dos títulos é justificada pela proximidade do tema – os filmes retratam, de maneiras distintas, a experiência com o cotidiano de marginalidade e violência urbana causado pelo tráfico de drogas em favelas cariocas; pelo formato, já que a opção dos diretores foi trabalhar com documentários; e pelo impacto que ambas as produções causaram no momento de seu lançamento.

*Notícias de uma guerra particular* (1999) analisa o ciclo da violência urbana a partir da influência dos traficantes no dia-a-dia do morro Dona Marta, na zona sul do Rio de Janeiro. Resultado de entrevistas com personagens envolvidos na rotina do tráfico, o documentário contrapõe as falas de criminosos, policiais e moradores da comunidade. A

produção foi realizada depois de João Moreira Salles pedir autorização a Márcio Amaro de Oliveira, o Marcinho VP, para filmar na favela. Convencido da necessidade de dar voz aos jovens imersos na criminalidade, o cineasta ofereceu-lhe uma bolsa mensal para que escrevesse um livro de memórias e deixasse o narcotráfico. O acordo ganhou as páginas dos jornais e reacendeu a crise na cúpula da polícia carioca que culminou na demissão do então Coordenador de Segurança, Luiz Eduardo Soares.

Em contrapartida, *Falcão – Meninos do tráfico* (2006) apresenta depoimentos de crianças e adolescentes encarregados de avisar aos traficantes sobre a entrada de inimigos na favela. As imagens foram captadas ao longo de seis anos, duração do projeto de pesquisa realizado por MV Bill e Celso Athayde, que tinha como objetivo mapear o cotidiano dos jovens que trabalham para o tráfico e entender as razões que os levaram a seguir esse caminho. Em 2006, o filme foi exibido em sequência pelo *Fantástico*, dominical da TV Globo. Há mais de 30 anos no ar, o programa jamais dedicara tanto espaço a uma produção independente.

A opinião pública reagiu com espanto às imagens veiculadas no documentário pelo “realismo” das cenas, sensação legitimada pela origem dos diretores – ambos nasceram na periferia – e seu engajado discurso. Tal reação é freqüente entre os filmes da produção documental, considerados fiéis à realidade na medida em que trabalham com matéria-prima não-ficcional.

O estudo oferece um contraponto a essa perspectiva, ao trabalhar com o conceito de representação proposto por Bill Nichols no livro *Introdução do documentário*. Para o teórico, não se pode desprezar a força argumentativa que perpassa a narrativa documental, comparada pelo autor ao discurso retórico<sup>1</sup>. Nichols define, então, seis modos de representação da realidade colocados em prática pelos documentaristas: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático.

As idéias do pesquisador influenciaram a obra de Silvio Da-Rin, autor da tese *Espelho partido – tradição e transformação do documentário*. No ensaio, o teórico analisa a trajetória percorrida pela produção documental, explicitando a disputa entre diferentes escolas cinematográficas em torno do real e sua representação. Como não poderia deixar de ser, o livro é outra referência fundamental para este trabalho.

---

<sup>1</sup> Técnica de convencimento do interlocutor por meio da oratória.

O primeiro capítulo analisa a relação entre telejornalismo e documentário, recorrendo à história dessas linguagens para mapear seus pontos de encontro e afastamento. O leitor conhece a forma como a grande imprensa retrata a realidade, em um estudo sobre a representação jornalística da violência contra crianças e adolescentes. A seção aborda ainda a alternativa discursiva oferecida pelo campo documental.

Os diversos ângulos de enquadramento da favela são o foco do segundo capítulo, que mostra como o cinema, o jornal e a televisão registram o cotidiano nas comunidades populares do país. No centro do debate, as diferentes contribuições dos produtos midiáticos para a construção do imaginário social acerca do tema.

Por fim, o terceiro capítulo apresenta os documentários escolhidos como objetos de estudo, analisando os recortes priorizados pelos diretores, os tipos de montagem, os personagens entrevistados e outros elementos fílmicos. *Notícias de uma guerra particular* e *Falcão – Meninos do tráfico* oferecem evidências importantes para a diferenciação entre o trabalho de cineastas da favela e do asfalto. Para contextualizar o tema, uma breve abordagem sobre o tráfico de drogas.

Antes de começar, é necessário esclarecer que, assim como os discursos analisados, este trabalho propõe uma dentre as diversas *representações* possíveis sobre o assunto que aborda. Não se tem por objetivo encerrar a questão nem traçar teorias definitivas, pelo contrário: o que se busca é oferecer mais uma contribuição para os estudos acadêmicos que, desde o final dos anos 1960, procuram compreender o complexo universo das favelas. Em um país com altos índices de desigualdade, interpretar o relacionamento entre os diferentes setores da sociedade é um exercício crítico que permite construir espaços sociais mais democráticos.

## 2. Documentário e telejornal: a realidade em cena

O imaginário social é constantemente moldado por um conjunto de experiências que, em diferentes graus de intensidade, constroem um mosaico acerca dos mais variados assuntos. Dentre estas variáveis, o jornalismo, em especial sua vertente televisiva, destaca-se como uma das narrativas de maior influência para a formação da opinião pública. Dominantemente pautados pelos conceitos de objetividade, isenção e credibilidade, os telejornais tornaram-se, ao longo do tempo, locais privilegiados para a representação social e o agendamento político.

No entanto, a adoção do modelo norte-americano de imprensa, a partir da década de 1950, significou a priorização da informação em detrimento da opinião. A descrição dos fatos em vez da investigação de suas causas e conseqüências guiou a produção da maioria dos produtos jornalísticos, diretriz que permanece vigente nos dias atuais. “A reforma editorial realizada no *Diário Carioca* na primeira metade dos anos 1950 marca o início da modernização da imprensa no Brasil, assinalado pela introdução, na dinâmica das redações, de inovações que atravessaram incólumes os últimos 40 anos”, afirma Bassul. “Transformações que a Era da Informática ainda não conseguiu substituir com proveito”.<sup>2</sup>

É importante ressaltar que nem todos os veículos informativos seguem esta tendência; até em produtos de uma mesma empresa de comunicação é possível achar exemplos de reportagens que seguem na contramão da produção tradicional. Não se pode, entretanto, ignorar o volume de matérias que deixam a contextualização de lado para privilegiar a narrativa factual.

Se traz benefícios para o dia-a-dia das redações – os entusiastas defendem que o estilo torna mais fácil a edição das matérias, bem como a inserção de anúncios – esse modelo jornalístico também pode prejudicar a experiência simbólica dos problemas sociais. A promoção da atualidade, por vezes, significa a descontextualização dos fatos noticiados, problema que se torna mais grave com a constatação de que o telejornal é um dos principais construtores da memória cotidiana: a menos que seja pauta de programas jornalísticos, um fato, por mais importante que seja, corre o risco de não ser experimentado socialmente.

---

<sup>2</sup> BASSUL, José Roberto. *A chegada do lead ao Brasil*. **Revista de Comunicação**. Rio de Janeiro, n. 7, p. 24, 1988.



Nesse sentido, a natureza representativa do telejornal não enfraquece sua possibilidade de construção de sentidos, poder que tem como pilar a idéia de que o repórter apresenta ao público “a verdade dos fatos”. A confusão entre os conceitos de realidade e verdade, por vezes entendidos como sinônimos, está intimamente ligada a esta concepção. É preciso demarcar a fronteira entre as definições a fim de entender o espaço ocupado pelo telejornalismo na contemporaneidade.

Realidade é o espaço de legitimação das ações do cotidiano, isto é os eventos sociais, políticos ou culturais. Já a verdade determina o convincente, o autêntico, o notório. Um acontecimento pode ser real, mas não necessariamente apresentar a realidade como elemento intrínseco. Logo, a verdade nem sempre integra a realidade. O ponto de encontro entre realidade e verdade se dá no momento em que consideramos o caráter original de suas construções, que se elaboram a partir da colisão entre forças e objetos que integram a arena social, não podendo, nunca, materializaram-se previamente, porque a realidade, como demonstrado, é oscilante (SOUZA, 2006, p. 41).

Tais questões não são exclusivas à atividade jornalística. Os documentaristas também se vêem imersos nos dilemas impostos pela representação do real. No entanto, a produção documental brasileira traça um caminho alternativo àquele seguido pelas reportagens televisivas. Os filmes, muitas vezes, emergem como possibilidades alternativas de mediação entre espectador e realidade, seja pelo enfoque dado à narrativa, seja por construções visuais que propõem ao espectador novas interpretações das temáticas colocadas em cena.

Assinado por José Padilha, o longa-metragem *Ônibus 174* (2002) investiga a trajetória do assaltante Sandro Barbosa do Nascimento, que, em junho de 2000, manteve dez reféns dentro de um ônibus no Jardim Botânico, bairro da zona sul do Rio de Janeiro, por mais de quatro horas. O incidente chamou a atenção da mídia, transformando o seqüestro em uma espécie de *reality show*, no qual o personagem principal optava pela vida ou pela morte dos demais participantes.

Enquanto os relatos jornalísticos acompanharam o desenrolar do caso, a narrativa documental recorreu a depoimentos de pessoas direta ou indiretamente envolvidas na história para investigar os fatores menos evidentes atrelados ao crime. O diretor entrevistou vítimas, policiais e testemunhas do assalto, além de parentes e amigos do ex-menino de rua que, por alguns momentos, transpôs a barreira da indiferença social. “Em outras palavras, o

desejo é justamente saber aquilo que os ‘valores-notícia’ não consideraram relevante para ser veiculado”, defende Souza (2006, p. 46).

Não se quer com este trabalho sugerir que a produção nacional de documentários tenha como objetivo principal preencher as lacunas informativas deixadas pelo jornalismo. Além de não dar conta do espaço ocupado pelos filmes, essa teoria simplifica sua atuação e não considera as inúmeras vertentes cinematográficas que influenciam os documentaristas. A proposta, na verdade, tem como objetivo analisar um dos papéis desempenhados pelas produções não-ficcionais para lançar luzes sobre sua importância na construção do imaginário social.

As questões analisadas ao longo desta seção sugerem que jornalismo e documentário, embora lidem com matéria-prima não-ficcional, desempenham papéis distintos na sociedade contemporânea. No entanto, isto não quer dizer que sejam linguagens incompatíveis, pelo contrário: a tradição documental prova que, em diversos momentos, os estilos se influenciaram mutuamente. Apesar das propostas divergentes, delimitar as fronteiras entre uma e outra manifestação cultural é tarefa complexa, como veremos adiante.

## **2.1 Interseções históricas**

Se partirmos do pressuposto de que narrar é contar uma história, tanto o cinema como o jornalismo estão aptos a realizar esta tarefa; tão aptos que até já se fundiram em um mesmo produto, como demonstram os cinejornais. A partir da década de 1940, o jornalismo no cinema cedeu espaço para outros formatos não-ficcionais e, principalmente, para o filme de ficção, o que tornariam mais visíveis as fronteiras entre documentário e jornalismo (SOUZA, 2006, p. 43).

As afirmações de Souza acerca da complementaridade entre as duas linguagens deixam claro que, apesar dos pontos de afastamento, os campos documental e jornalístico apresentam barreiras fluidas. A influência mútua não pode ser desconsiderada, sobretudo quando se estuda mais detalhadamente a trajetória percorrida pelos estilos narrativos.

Ao contrário do cenário atual, em que os filmes de ficção ainda dominam o mercado, apesar da crescente importância do documentário, a produção cinematográfica das primeiras décadas do século XX era sustentada pelo modelo não-ficcional. O “cinema de atrações” levava ao público, em peças de pequena duração, acontecimentos excitantes,

como atos de malabarismo, exibições de halterofilistas e apresentações de dança – as chamadas “atualidades”.

Até os títulos ficcionais eram, em grande parte, baseados em histórias verídicas. As reconstituições de crimes, por exemplo, rendiam inúmeras edições de cinejornais, assim como as cenas de guerra e os demais assuntos que ganhavam repercussão na imprensa. De certa forma, os filmes supriam uma lacuna deixada pelo jornalismo, que, por impossibilidades técnicas, não tinha condições de publicar fotografias com boa definição.

“O cinema, ao aportar neste ambiente dando movimento às imagens fotográficas e realistas do mundo, contribuiu de forma privilegiada para construir tecnicamente a ‘realidade’, ao mesmo tempo em que a transformava em espetáculo”, afirma Da-Rin (2004, p. 32), para quem os filmetes possibilitaram uma nova percepção do mundo, em tempos marcados pelo florescimento da sociedade de massa.

A partir da afirmação do teórico, é possível traçar um paralelo entre o papel desempenhado pelos cinejornais e o espaço ocupado pelo jornalismo na contemporaneidade – sem desconsiderar as diferenças sociais, políticas e tecnológicas entre os dois momentos históricos. Assunto de vasta bibliografia, a espetacularização da notícia é motivo de grande parte das críticas dirigidas às empresas de comunicação. A associação de informação e entretenimento, segundo Salomão, cria produtos híbridos, em que valores tradicionais do jornalismo perdem espaço para a busca de competitividade em um mercado dominado por grandes conglomerados da informação. “A busca desesperada pela audiência e venda de assinaturas e exemplares tem imposto ao jornalismo novos critérios de noticiabilidade e um verdadeiro relaxamento quanto aos padrões do que seja notícia”, lamenta o pesquisador, que reforça a responsabilidade dos repórteres para o satisfatório exercício da atividade: “O jornalista é o profissional que tem capacidade e competência para operar códigos e técnicas de conformação discursiva do real em um ambiente onde a credibilidade de quem enuncia é fator determinante”<sup>3</sup>.

As considerações de Da-Rin acerca dos primórdios do cinema também permitem relacionar a construção da realidade operada pelos filmetes àquela colocada em prática pelo telejornalismo. Segundo Nichols (*apud* DA-RIN, 2004, p. 170), “documentários sempre

---

<sup>3</sup> SALOMÃO, Mozahir. *A agonia da notícia e o risco para o jornalista*. **Observatório da Imprensa**, Nov. 2001. Disponível em [www.observatoriodaimprensa.com.br](http://www.observatoriodaimprensa.com.br). Acesso em junho de 2007.

foram formas de representação, nunca janelas transparentes para a ‘realidade’; o cineasta sempre foi um participante-testemunha e um ativo fabricante de significados”. Da mesma forma, mas com narrativas diferenciadas, os jornalistas também produzem nas matérias recortes da realidade que permitem, de acordo com o ângulo priorizado, relações distintas entre o espectador e o assunto em questão.

Anos mais tarde, na década de 1940, com a ampliação do mercado exibidor e o desenvolvimento das técnicas narrativas cinematográficas, o campo do documentário foi apropriado por novas estratégias. Idealizado pelo inglês John Grierson, o modelo clássico explorava o potencial do cinema em difundir valores cívicos e ajudar na construção da cidadania. A natureza educativa do projeto encaixava-se no sistema de divulgação das diretrizes governamentais, o que imprimia aos filmes um tom fortemente institucional.

Era, portanto, de se esperar que os valores difundidos pelos documentários da época fossem balizados pelas limitações ideológicas e políticas impostas por uma produção realizada sob a tutela do Estado. A interdição do aprofundamento de questões sociais e econômicas encontrava apoio na concepção de Grierson acerca do papel estatal na integração dos diferentes grupos sociais, como explica Da-Rin:

Sua concepção da sociedade era de uma totalidade orgânica marcada pela interdependência entre os indivíduos e as relações sociais. As sociedades por ele consideradas superiores eram aquelas que logravam um alto grau de integração em suas relações internas. Esta visão idealista negava a existência de classes e atribuía uma importância decisiva ao Estado, no processo de integração social. A concepção corporativa que Grierson tinha do Estado o levava a restringir a atuação dos funcionários públicos estritamente aos valores consensuais, evitando o partidarismo e as ações capazes de ameaçar qualquer transformação mais radical nas instituições (DA-RIN, 2004, p. 66).

No Brasil, a influência do documentário clássico faz-se presente até hoje, mas o modelo estético serviu a propósitos mais diversificados do que aqueles preconizados pela tradição inglesa. Aos vídeos institucionais, somaram-se filmes que mergulhavam nas disparidades do país. Entre as décadas de 1960 e 1970, por exemplo, foram realizados os médias-metragens que, mais tarde, seriam reunidos nos longas *Brasil Verdade* (1968) e *Herança do Nordeste* (1972), ambos produzidos pelo fotógrafo Thomaz Farkas. Como argumento, o registro das contradições sociais brasileiras, a partir da investigação de típicas manifestações culturais populares, como o samba, o futebol e o cangaço. “As propostas

políticas do Cinema Novo criaram uma situação especial para o documentário, que recorreu à ‘voz do saber’ para construir com clareza os significados sociais e políticos dos filmes”, explica Lins (2004, p. 70).

Na estrutura narrativa, o modelo clássico apresenta estratégias de comunicação que priorizam a retórica, em detrimento da estética. Como fio condutor, lógicas informativas transmitidas verbalmente, em comentários nos quais o orador é ouvido, mas jamais visto, o que confere ao texto uma perspectiva atemporal, afastada do mundo histórico; ou em depoimentos de entrevistados que representam a voz da autoridade, como nos noticiários televisivos, caráter reforçado por inúmeros artifícios de filmagem, como o enquadramento ou a escolha do cenário.

Nesse sentido, as imagens desempenham papel secundário na estrutura dos documentários clássicos. Os recursos visuais ilustram, esclarecem ou contrapõem as afirmações da narração em *off*, que organiza a atenção do público e restringe os significados que os fotogramas apresentados podem assumir. A montagem, portanto, tem como meta manter a continuidade da lógica narrativa, enfatizando a impressão de objetividade e de argumento bem fundamentado.

Tais mecanismos de significação são organizados a partir da relação entre o geral e o particular. Assim, os personagens apresentados no desenrolar dos documentários, segundo Bernardet, narram histórias que não dizem respeito apenas a sua trajetória, mas representam o percurso de uma classe específica de indivíduos. “É preciso que os casos particulares apresentados contenham os elementos necessários para a generalização, e apenas eles”, prossegue o teórico (*apud* LINS, 2004, p. 71), ao criticar a transformação dos entrevistados em “tipos sociológicos”.

A descrição das estratégias que compõem a estrutura do modelo clássico não deixa dúvidas quanto à aproximação entre esse estilo documental e o telejornalismo, seja no cultivo de valores básicos para ambas as atividades, seja na maneira como os profissionais organizam suas narrativas. “Aspectos centrais do documentário clássico permanecem dominantes nos programas jornalísticos da televisão”, defende Lins. “Qualquer reportagem televisiva repete a relação de subordinação da imagem à narração em *off*; os entrevistados tornam-se tipos e, na maior parte das vezes, são editados de modo a provar a veracidade do que o repórter está dizendo”, completa a pesquisadora (2004, p. 71).

Para Nichols, a relação mais importante entre as duas atividades está na maneira como o caráter sóbrio dos materiais é constituído. “O tom oficial do narrador profissional, como o estilo dos âncoras e repórteres do noticiário, empenha-se na construção de uma sensação de credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência”, defende o teórico (2005, p. 144), ao comparar as estruturas audiovisuais.

A influência do documentário clássico, no entanto, divide espaço com a experiência do cinema direto, estilo que ganhou as telas a partir da década de 1960, quando o desenvolvimento de novas técnicas e métodos produtivos descortinou possibilidades até então inéditas para os cineastas. Pesquisas na área de som cinematográfico resultaram na criação de câmeras menores e mais leves, que garantiram a captação direta de elementos sonoros e o sincronismo entre som e imagem.

Apesar de ter se beneficiado das conquistas, o campo documental não foi o responsável pela demanda de desenvolvimento dos recursos tecnológicos. As reações ao cinema falado dominavam os debates acerca da produção cinematográfica desde 1929, quando os grandes estúdios de Hollywood completaram a transição para o sonoro. Parte expressiva dos cineastas soviéticos chegou a divulgar um manifesto contra o uso naturalista dos diálogos.

O motivo das resistências de alguns cineastas, críticos e teóricos era a ameaça contida na fala dos personagens. Ao longo dos anos, o cinema tinha conquistado uma capacidade ilimitada de expressão de idéias e emoções, com base nos atributos plásticos da imagem e sua articulação através da montagem. Esta “linguagem visual” poderia ser então corrompida pelo acréscimo da linguagem propriamente dita, transformando a arte cinematográfica em uma espécie de teatro filmado (DA-RIN, 2004, p. 95).

Entretanto, a resistência dos documentaristas não encontrava apoio em outras atividades que lidavam com matéria-prima não-ficcional. A solução dos problemas sonoros era considerada prioridade no campo jornalístico, que enxergava na nova tecnologia uma possibilidade de respeito absoluto à autenticidade das questões filmadas. O sonho da imparcialidade ganhava forma com equipamentos portáteis e equipes reduzidas, guiadas pela ética da não-intervenção no real.

A necessidade de tornar mais prática e eficiente a captação sonora também foi potencializada pela popularização da televisão, que impôs novos desafios à atividade

jornalística. Em vez de uma ou duas edições semanais, os profissionais da área tiveram de colocar no ar, diariamente, inúmeras produções, com coberturas sobre os mais variados temas. Pouco a pouco, a estética do telejornal ganhava as casas dos telespectadores e lançava novas bases para a representação da realidade. E o cinema, é claro, não ficou imune à novidade.

Esta evolução tecnológica estava intimamente relacionada com o desenvolvimento de novos métodos de filmagem, que teriam reflexos de longo alcance no domínio do documentário. Reflexos, desde logo, junto à platéia, que começava a se habituar à imagem do telejornalismo e do cinejornalismo. Uma imagem tremida, mal iluminada, pouco definida, editada com cortes bruscos e um som impuro, tudo contendo uma marca de ‘autenticidade’ que contradizia o formalismo e a estilização característicos do documentário clássico (DA-RIN, 2004, p. 103).

A crença de que o novo instrumental técnico abriria as portas para a captação objetiva dos fatos fundamentou a elaboração de uma “estética do real”, teoria que emprestava viés científico aos campos documental e jornalístico. “Câmera e gravador eram como que comparados a instrumentos de inscrição automática dos resultados de uma observação empírica”, explica Da-Rin (2004, p. 140). “No limite do seu idealismo, esta postura queria fazer do olhar uma extensão material dos fenômenos, a ponto de uma anulação do próprio olhar e, por conseguinte, de uma anulação do cinema”, critica o pesquisador (2004, p. 144). As estratégias de representação até então utilizadas nos documentários, como encenações e artifícios de montagem, foram atribuídas às limitações dos equipamentos, que induziriam os cineastas a formatos híbridos de filmagem.

A impossibilidade de captar o real sem qualquer tipo de intervenção já foi demonstrada por inúmeros pesquisadores. Como se sabe, a neutralidade dos instrumentos técnicos é uma falácia: até o enquadramento escolhido pelo cineasta implica uma escolha, uma maneira de representar a realidade. “A presença da câmera na ‘cena’ atesta sua presença no mundo histórico”, afirma Nichols (2005, p. 150). “Mesmo que a voz do filme adote a aparência de testemunha acrítica, imparcial, desinteressada e objetiva, ela dá uma opinião sobre o mundo”, completa o teórico (2005, p. 100).

Ainda assim, muitas das questões levantadas no auge do cinema direto permanecem atuais. Para grande parte da sociedade, as produções documental e jornalística são revestidas por uma aura de verdade, o que lhes dá legitimidade para propor pautas ao

debate público e, ao mesmo tempo, colocar em cena argumentos sobre essas temáticas. Neutralidade e credibilidade ainda permeiam a relação entre público e mídia, colocando, permanentemente, novos desafios éticos e estéticos a cineastas e jornalistas.

As aproximações entre documentário e telejornalismo ficaram ainda mais evidentes na década de 1970, quando o *Globo Repórter* misturou os dois formatos em programas televisivos de, aproximadamente, 40 minutos. As reportagens abordavam, toda semana, questões prementes para o debate público. “O curioso é que, a despeito do nome, nesses primeiros anos, o programa não tinha repórteres. Havia um grupo de diretores, muitos provenientes do Cinema Novo, que se encarregavam cada um, junto ao cinegrafista, de um tema”, relembra o jornalista Jorge Pontual (1995, p. 96), editor-chefe do semanal durante anos. Lins lista parte da equipe técnica:

Apesar da ditadura e de uma censura oficial intensa, o Globo Repórter estava conseguindo realizar uma experiência de documentário bastante singular. A equipe era formada por jornalistas, profissionais da própria televisão e vários cineastas, como Walter Lima Jr. e João Batista de Andrade, contratados da emissora, e Maurice Capovilla, Hermano Penna, Sylvio Back, Jorge Bodanzky, entre outros, que eram convidados para dirigir alguns programas. Do cinema vinha também Dib Lutfi, cuja experiência como câmera foi fundamental em muitos filmes do programa (2004, p. 19).

Nessa época, foram veiculadas produções que, posteriormente, entraram para a história da cinematografia nacional, como *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978), do documentarista Eduardo Coutinho. Apesar de nem sempre encontrarem espaço para a experimentação, os cineastas conseguiam, por vezes, fugir da estética naturalista que dominava a televisão. “Há programas originais distantes desse padrão ou seqüências em vários deles nas quais é possível identificar um trabalho autoral de filmagem e montagem”, revela Lins (2004, p. 21).

Trinta anos mais tarde, o *Globo Repórter* já não apresenta o mesmo formato. A narrativa ficou mais próxima do estilo telejornalístico e os cineastas deixaram a equipe do programa, que aposta em veteranos da reportagem televisiva. Pontual, no entanto, não esconde as dificuldades enfrentadas pelos jornalistas. “A equipe atual de diretores não tem formação de cinema ou de dramaturgia, o que é um obstáculo para montagem de reconstituições ou direção de atores. São trabalhos de direção muito diferentes” (1995, p. 99), explica o repórter, que traça paralelos entre as duas atividades: “Como o documentário,



a reportagem procura contar uma história, que gira em torno de alguns personagens. [...] É uma história que se vai construindo, criando-se expectativa e alguma tensão, desenvolvendo os pontos de conflito até chegar ao desfecho”, afirma (1995, p. 98).

Nessa breve exposição sobre a tradição documental, foi possível perceber quão tênues são as fronteiras que separam documentário e telejornalismo. Os pontos de encontro entre os dois formatos são inúmeros; tanto que as linguagens já se fundiram em um mesmo produto. “Hoje, o cinema influencia a TV, que abusa de programas gravados em película. Ao mesmo tempo, a linguagem rápida, simples e superficial da televisão aparece em produções cinematográficas”<sup>4</sup>, defende Muniz.

É evidente que a história do documentário estende-se por caminhos mais extensos e sinuosos do que os abordados neste resumo. Diversos pontos foram suprimidos, outros, relatados de maneira superficial, de acordo com as necessidades do recorte proposto. O que se quis, desde o início, foi mostrar que a influência entre as linguagens perpassa as tradições documental e telejornalística. Essa inter-relação permite até que os filmes não-ficcionais trilhem um caminho diferente daquele proposto pelo jornalismo. “Se já existe um material que sintetiza o *lead*, recorrer a ele pode ser uma eficaz estratégia para agilizar a narrativa do documentário, que deverá se preocupar com outros por quês”, defende Souza (2004, p. 46).

## **2.1 Sob a ótica jornalística: um estudo de caso sobre a violência**

Para entender que tipo de discurso ganha prioridade nas páginas dos jornais – e conseqüentemente nos demais veículos, já que a imprensa escrita pauta grande parte das redações jornalísticas – vamos recorrer a pesquisas que analisam a forma como a experiência de violência contra crianças e adolescentes é retratada em periódicos brasileiros e latino-americanos. As análises fornecem pistas importantes para a demarcação do papel exercido pelo jornalismo na construção do imaginário social acerca do tema.

Como material de apoio, serão utilizados dois estudos publicados pela Agência de Notícias dos Direitos da Infância (Andi). *Balas Perdidas – Um olhar sobre o*

---

<sup>4</sup> MUNIZ, Paula. *Globo Repórter: os cineastas na televisão*. **Mnemocine – Memória e imagem**, Ago. 2001. Disponível em [www.mnemocine.com.br/aruanda](http://www.mnemocine.com.br/aruanda). Acesso em junho de 2007.

*comportamento da imprensa brasileira quando a criança e o adolescente estão na pauta da violência* analisa a cobertura policial de 46 jornais editados no país. Entre 1º de julho de 2000 e 30 de junho de 2001, o conteúdo das reportagens passou pela análise da instituição, que avaliou a quantidade e a qualidade das informações prestadas, segundo parâmetros adotados pela Organização das Nações Unidas (ONU).

Para descobrir a posição do Brasil frente às nações vizinhas, os dados da primeira pesquisa serão comparados com os resultados divulgados em *Mídia e violência – A cobertura da violência contra crianças e adolescentes na imprensa latino-americana*, fruto do monitoramento, ao longo de 2005, de 113 jornais diários publicados em nove países do continente: Argentina, Bolívia, Brasil (país que participou com 54 publicações, o maior número dentre as nações escolhidas), Costa Rica, Equador, Guatemala, Paraguai, Nicarágua e Venezuela.<sup>5</sup>

Apesar dos quatro anos que separam as pesquisas e da diferença de amplitude entre os objetos de estudo, os resultados obtidos são basicamente os mesmos: na maior parte das vezes, a imprensa opta pela publicação de casos isolados, sem contextualização das notícias. De maneira geral, a discussão de leis, políticas públicas, estatísticas e possíveis soluções para a criminalidade são deixadas de lado em nome de uma cobertura rasa e factual.

Em 80% dos casos, a apuração dos crimes é feita com base em uma única fonte: os boletins de ocorrência<sup>6</sup> disponíveis nas delegacias. Não é surpresa, portanto, que a violência urbana seja tratada como caso de polícia, em vez de ser encarada como fenômeno social. Apenas 5,2% das reportagens publicadas analisam as possíveis soluções para os problemas descritos, enquanto 4,8% enfocam o papel do poder público na mediação da interface infância/violência. Os resultados contrastam com as práticas adotadas em editorias consideradas mais nobres.

A imprensa ainda relata a violência e descreve personagens baseada quase que exclusivamente nos BOs [Boletins de Ocorrência]. Não avança em soluções. Quando muito, descreve suas causas pela “razão da delegacia” e a “boca do delegado”, as duas grandes fontes de informação dos jornalistas. Comparativamente, as reportagens de política e economia expõem as boas e as

---

<sup>5</sup> Informações complementares sobre a metodologia das pesquisas podem ser obtidas nas próprias publicações, cujos dados estão descritos na seção “Referências bibliográficas”.

<sup>6</sup> Registros iniciais para abertura de um processo.

más intencões dos governantes e promovem correções não raro radicais. A violência envolvendo crianças e adolescentes, nessa mesma imprensa, em geral esgota-se como se fosse um caso de polícia (ANDI, 2001, p. 10).

Os policiais envolvidos no caso são ouvidos em 25,7% das matérias, mais que o dobro de vezes que os repórteres entrevistam os familiares das vítimas (11%). As falas de suspeitos e agressores ganham as páginas em 7,8% das reportagens, destaque pouco maior do que aquele concedido às testemunhas do caso (6,2%). A tradicional figura do especialista aparece em apenas 7,2% dos textos analisados – segundo os pesquisadores, raramente em um contexto de debate.

A reconstrução da trajetória de vítimas e agressores não é considerada relevante pela maioria dos jornalistas, posição que contrasta com a opinião de parte dos especialistas em segurança pública. Para os teóricos, a biografia dos envolvidos nos crimes revela fatores sociais, culturais e econômicos que auxiliam na análise do problema. “O grande desafio está em humanizar o sujeito que comete o crime, sem subtrair-lhe a responsabilidade”, defende o antropólogo e cientista social Luiz Eduardo Soares. “Responsabilizar o ‘sistema’, sem eximi-lo da responsabilidade de distribuir responsabilidades e aplicar penas, humanizando-as; humanizar o ‘sistema’, criando condições para que prosperem a solidariedade e a verdadeira Justiça”, completa (SOARES; BILL; ATHAYDE, 2005, p. 125).

A falta de contextualização das notícias não é exclusividade brasileira. Os jornais que circulam nos demais países latino-americanos também apostam na cobertura factual para retratar a violência contra crianças e adolescentes. Em mais de 81% das reportagens analisadas, o leitor não encontra informações que ultrapassem o campo descritivo. Como no Brasil, a trajetória dos envolvidos no crime não ganha destaque nas matérias, que transformam o ato violento em único personagem relevante da notícia.

O jornalismo brasileiro também não apresenta contrastes com os países vizinhos quanto à quantidade de matérias publicadas sobre o tema. A média latino-americana aponta que a cobertura da violência envolve 8,27% das reportagens realizadas sobre infância e adolescência. O Paraguai ocupa posição de destaque, com média de 279 textos publicados em cada um dos seis jornais analisados. Em seguida, encontram-se Costa Rica, cuja média cai para 203 matérias por publicação, e Brasil, com 200 reportagens relacionadas ao assunto em cada veículo.

No entanto, as semelhanças entre os países latino-americanos deixam de existir quando o uso de termos pejorativos entra em pauta. A média do continente aponta que, em 40% dos textos, é possível encontrar expressões como “menor” na descrição dos personagens envolvidos em um crime. Entre as nações pesquisadas, o Brasil apresenta o melhor desempenho: o índice de notícias que utilizam termos inapropriados cai para 20%. “Ao tratar o adolescente pelo termo ‘menor’, grande parte da imprensa continua a reforçar, de modo politicamente incorreto, o velho estigma da marginalidade sobre os jovens mais pobres”, defendem os pesquisadores (ANDI, 2001, p. 22), para quem a palavra “adolescente” só costuma ser escolhida quando membros das classes média e alta viram notícia.

O exemplo corresponde a apenas uma dentre as muitas estratégias de que os jornalistas dispõem para representar, de maneira distinta, fatos semelhantes. A própria escolha do que será notícia na edição do dia ajuda a moldar a visão social sobre um determinado tema. No caso analisado, por exemplo, os crimes relatados pelos repórteres com maior regularidade aparecem nas estatísticas oficiais com os menores índices de incidência. Aproximadamente 30% das reportagens analisadas descrevem casos de homicídio, seguidos por roubos (10,1%) e estupros (3,2%), enquanto os furtos, que correspondem às maiores queixas registradas pelos órgãos de Segurança Pública, correspondem somente a 1,9% das matérias.

De acordo com o escritório brasileiro do Instituto Latino-americano das Nações Unidas para Prevenção do Delito e Tratamento do Delinqüente (Ilanud), as transgressões praticadas por adolescentes representam apenas 4% do total de crimes cometidos no Brasil. A pesquisa aponta ainda que apenas 1,6% dos jovens encaminhados para a Unidade de Atendimento Inicial da Febem de São Paulo é suspeito de homicídio, enquanto 0,3% responde por acusação de latrocínio. A maioria das infrações praticadas por adolescentes, aproximadamente 75%, corresponde a crimes contra o patrimônio (roubos e furtos) e não contra a vida.

A disparidade encontrada entre os assuntos priorizados pelos valores-notícia e as estatísticas divulgadas por instituições governamentais ajuda a construir mitos que reforçam, dentre outros aspectos, a periculosidade inerente a crianças e adolescentes de famílias de baixa renda. É inquestionável que os repórteres enxergam a violência como

tema prioritário na agenda jornalística. A maneira como o problema é representado, no entanto, torna-os, muitas vezes, coniventes com as realidades que descrevem.

A análise dos casos de violência estampados nos jornais não tem por objetivo retratar o fenômeno da interface violência/adolescência. Antes, procura fazer um retrato do imaginário social que recobre o tema, imaginário que a mídia, ao mesmo tempo, reflete e molda. Reflete na medida em que os jornalistas fazem parte da sociedade que retratam e são portadores, como todos nós, de uma certa visão de mundo com relação aos fatos relatados. Molda, na medida em que apresenta para o público aspectos específicos e parciais da violência, que costumam envolver os adolescentes (ANDI, 2001, p. 17).

A falta de reflexão jornalística sobre a violência urbana, prática que requer o uso de ferramentas qualificadas de informação, faz com que as matérias, muitas vezes, proponham soluções simplistas para a diminuição dos índices de criminalidade. Apenas 4,8% das reportagens analisadas fazem referência às políticas públicas capazes de conter o avanço do problema. Nas que abordam o assunto, 40% tratam de estratégias de segurança, enquanto 10,9% cobram das autoridades o reforço do efetivo policial. Cerca de 7% defendem alterações na legislação e somente 21,8% ressaltam a necessidade do investimento em políticas sociais. Resultados que revelam, mais uma vez, o enfoque repressivo adotado pelos jornais brasileiros.

Como veremos mais adiante, os fatores sócio-econômicos que influenciam a opção de crianças e adolescentes pela marginalidade formam uma rede complexa, em que estão entrelaçadas questões como identidade, visibilidade, auto-estima e afirmação social. Desprezar essas facetas significa entender o problema de maneira superficial, intensificando a defesa de soluções ineficazes. Assim como os demais sentidos humanos, nosso olhar é educado para priorizar certas informações em detrimento de outras, daí a importância dos jornalistas como catalisadores da diminuição do preconceito contra crianças e adolescentes de baixa renda.

As notícias jornalísticas objetivas são os agentes construtores de uma realidade discursiva e não mera reprodução como espelho da realidade na medida em que narram histórias. Esse panorama considera que a notícia se faz num contexto subjetivo, mesmo que seus personagens sejam pessoas reais. Por depender dos atos dos personagens, a notícia será sempre um recorte do fato abordado. Assim o narrador desempenha uma função seminal: reinventar a realidade e articular esta existência às personagens (MOTTA; COSTA; LIMA *apud* SOUZA, 2006, p. 45).

As limitações apresentadas pelo jornalismo praticado na grande imprensa inspiram a criação de projetos que, direta ou indiretamente, trabalham as frestas deixadas pela cobertura factual. Entre essas iniciativas, o campo do documentário tem se mostrado terreno fértil na análise do cotidiano urbano por outro viés. A proposta desses filmes e a forma como os documentaristas colocam tais ações em prática são os objetos de estudo da próxima seção.

### **2.3 O documentário como alternativa**

A história do cinema mostra que o documentário, por muito tempo, foi considerado uma expressão artística menos importante que os títulos de ficção. Durante os primeiros anos de produção cinematográfica, pesquisadores e teóricos da área voltaram sua atenção, prioritariamente, para filmes em longa metragem que trabalhassem com roteiros ficcionais, mesmo que o modelo documental sustentasse a filmografia do país, como aconteceu nos primeiros anos do século XX.

Determinante nessa circunscrição foi um ponto de inflexão que, no decorrer dos anos 20 do século passado, veio cindir o cinema em duas modalidades – cinema de ficção e cinema de realidade. Era o momento de júbilo e comemoração da conquista da narratividade, ou seja, quando o parâmetro narrativo se impôs, quando o dispositivo de associação linear entre imagens, típico do saber contar história herdado da literatura e do teatro, estabeleceu-se. Tal instituição já tivera início a partir do final da primeira década do século, quando então se começara a deixar para trás o período anterior como uma espécie de proto-história da imagem cinematográfica, um protocinema em sua feição de engenhoca agora oxidada pelo tempo, quando muito a testemunhar a transformação da mera técnica em arte (TEIXEIRA, 2004, p. 8).

Essa espécie de “teoria evolutiva do cinema” dominou o debate em torno da filmografia nacional até meados da década de 1970, quando uma série de pesquisas apontou a importância dos “filmes dos primeiros tempos”, calcados em matéria-prima não-ficcional. Mais de 30 anos depois, a imponência da produção documental vem pressionando críticos e pesquisadores de cinema a analisar o extenso e diversificado campo do documentário brasileiro.

A importância do gênero pode ser constatada pela afluência de títulos nas salas de exibição do país: em 2006, de 73 filmes nacionais lançados, 22 eram narrativas

documentais<sup>7</sup>. No Brasil e no exterior, mostras e festivais dedicados a documentários ganham a cena cultural, graças à variedade estilística da produção contemporânea e do interesse do público, ávido por ver questões do cotidiano retratadas na tela.

“A paisagem documental atual não se ergue num horizonte canônico único, mas numa multiplicidade sem precedentes de formas, como algo que se deixou afetar e abriu passagens por entre as ondulações do audiovisual contemporâneo”, defende Teixeira, para quem as inovações tecnológicas da sociedade da informação foram fundamentais na diversificação do campo cinematográfico. “Nunca se produziram tantos documentários, nunca se dispôs de tantos suportes e mídias (químicos, eletrônicos, digitais), nunca um regime imagético propiciou tamanha variação estilística”, completa o pesquisador (2004, p. 19).

A democratização dos recursos necessários à produção cinematográfica, cuja vertente mais visível é a proliferação dos filmes de baixo orçamento, vem transformando o perfil dos documentários brasileiros. O investimento no campo documental já é considerado necessidade primordial em projetos sócio-culturais que atuam em comunidades populares cariocas. Os equipamentos técnicos são operados por crianças e adolescentes interessados em produzir filmes que retratem, de maneira mais fiel, o cotidiano dos lugares em que moram – quase sempre com a orientação de profissionais reconhecidos no mercado de cinema.

A estratégia faz parte de uma concepção política que considera a representação cinematográfica da favela uma importante faceta do movimento de inclusão social. Tais projetos apostam na criação de material audiovisual, seja com filmes de ficção, seja com a produção de documentários, como forma de melhorar a qualidade de vida dos moradores de comunidades de baixa renda, levando a luta pela valorização desses locais para o campo cultural. Nesse sentido, a produção cinematográfica assinada por jovens de espaços populares oferece um contraponto à representação das favelas tradicionalmente escolhidas pelos meios de comunicação.

A divergência conceitual, no entanto, não está apenas no campo jornalístico. O mercado de cinema também oferece títulos que, vez ou outra, desagradam aos moradores desses locais. O debate que se seguiu ao lançamento de *Cidade de Deus* (2002), longa-

---

<sup>7</sup> Fonte: Filme B.

metragem de Fernando Meirelles, adaptado do romance homônimo escrito por Paulo Lins, fornece elementos pertinentes para que seja analisada a dimensão dos embates entre cineastas e líderes comunitários.

Apesar de bem recebida por público e crítica – o filme recebeu quatro indicações ao Oscar, além de ter levado aos cinemas mais de três milhões de pessoas, bilheteria expressiva para um título da filmografia nacional –, a produção provocou o descontentamento de parte dos moradores da comunidade. Em artigo publicado no portal *Viva Favela*, o *rapper* MV Bill, que vive na Cidade de Deus desde a infância, expressou, com veemência, sua decepção com a representação da favela levada às telas.

O mundo inteiro vai saber que esse filme não trouxe nada de bom para a favela, nem benefício social, nem moral, nenhum benefício humano. O mundo vai saber que eles exploraram a imagem das crianças daqui da CDD [Cidade de Deus]. O que vemos é que o tamanho do estigma que elas vão ter que carregar pela vida só aumentou, só cresceu com esse filme. Estereotiparam nossa gente e não deram nada em troca para essas pessoas. Pior, estereotiparam como ficção e venderam como verdade.<sup>8</sup>

As críticas ao longa-metragem se transformaram em motivação para que o cantor apresentasse o cotidiano nas comunidades populares sob sua ótica. Durante seis anos, registrou o trabalho de crianças e adolescentes que trabalham para o tráfico de drogas em diferentes favelas do país. O relato dos meninos, no entanto, aborda questões que vão além da violência e da criminalidade. Entre outros assuntos, os entrevistados falam de família e de projetos para o futuro. “O filme é para contar nossa história do jeito que a gente acha que deva ser contada. Não é para resolver os problemas da favela. O filme surge no conceito ‘faça você mesmo’. Não sou diretor, não sou escritor, mas minha história ninguém vai contar. Eu mesmo conto”<sup>9</sup>, afirma o produtor cultural Celso Athayde, co-diretor de *Falcão – Meninos do tráfico*.

A apropriação dos equipamentos técnicos por representantes das camadas populares é considerada pelo geógrafo Milton Santos uma das condições necessárias para a construção de uma nova ordem global, cujo alicerce apresenta valores mais justos e

---

<sup>8</sup> BILL, MV. *A bomba vai explodir? Viva Favela*, Jan. 2003. Disponível em [www.vivafavela.com.br](http://www.vivafavela.com.br). Acesso em abril de 2007.

<sup>9</sup> BREVE, Nelson. *Minha história eu mesmo conto, relata o produtor Celso Athayde*. **Agência Carta Maior**, Mar. 2006. Disponível em [www.agenciacartamaior.com.br](http://www.agenciacartamaior.com.br). Acesso em setembro de 2006.



igualitários. Para o teórico, os produtos culturais de massa não causam apenas a homogeneização das culturas locais com que travam combate. A resistência das manifestações de menor expressão no mercado global cria mecanismos de produção de novos bens simbólicos, que oferecem ao campo cultural visões de mundo capazes de lutar pela representação social hegemônica.

Há também – e felizmente – a possibilidade, cada vez mais freqüente, de uma revanche da cultura popular sobre a cultura de massa, quando, por exemplo, ela se difunde mediante o uso dos instrumentos que na origem são próprios da cultura de massas. Nesse caso, a cultura popular exerce sua qualidade de discurso dos ‘de baixo’, pondo em relevo o cotidiano dos pobres, das minorias, dos excluídos, por meio da exaltação da vida de todos os dias. Se aqui os instrumentos da cultura de massa são reutilizados, o conteúdo não é, todavia, global, já que sua base se encontra no território e na cultura local e herdada. Tais expressões da cultura popular são tão mais fortes e capazes de difusão quanto reveladoras daquilo que poderíamos chamar de regionalismos universalistas, forma de expressão que associa a espontaneidade própria à ingenuidade popular à busca de um discurso universal, que acaba por ser um alimento da política (SANTOS, 2000, p. 144).

O estudo desse tipo de estratégia não poderia deixar de mencionar o caráter argumentativo que caracteriza o campo documental. Alinhados à tradição retórica, os filmes não-ficcionais oferecem direções e visões de mundo acerca de questões oportunas para a época em que foram produzidos. “A crença é encorajada nos documentários, já que eles freqüentemente visam exercer um impacto no mundo histórico e, para isso, precisam nos persuadir de que um ponto de vista ou enfoque é preferível a outros”, afirma Nichols (2005, p. 27), para quem o engajamento dos documentaristas ganha legitimação de três maneiras: pela capacidade de os filmes registrarem os acontecimentos de forma, se não verdadeira, ao menos verossímil; pela atuação dos cineastas, que assumem o papel de representantes do público; e pelas provas que são colocadas diante da platéia a fim de corroborar o ponto de vista apresentado na tela. Assim, a atividade documental vem se afirmando como uma arena discursiva na qual diferentes versões da realidade combatem pela hegemonia da representação social.

A interpretação é uma questão de compreender como a forma ou organização do filme transmite significados e valores. A crença depende de como reagimos a esses significados e valores. A ficção talvez se contente em suspender a *incredulidade* (aceitar o mundo do filme como plausível), mas a não-ficção com freqüência quer instilar *crença* (aceitar o mundo do filme como real). É isso o que alinha o documentário com a tradição retórica, na qual a eloqüência tem um

propósito estético e social. Do documentário, não tiramos apenas prazer, mas uma direção também.(NICHOLS, 2005, p. 27, grifo do autor).

Bernardet vai além: segundo o teórico, esses conflitos estão profundamente arraigados na tradição cinematográfica como um todo, sobretudo quando estão em jogo técnicas expressivas que contestam o realismo da narrativa projetada na tela. “O cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala”, analisa o pesquisador (2004, p. 20), que completa: “Filmar, então, pode ser visto como um ato de recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com uma finalidade expressiva. Por isso, diz-se que filmar é uma atividade de análise” (2004, p. 36).

Apesar de serem inerentes à sétima arte, essas características parecem ganhar dimensão mais expressiva nos filmes produzidos com o claro objetivo de ganhar posições na batalha pela legitimação cultural. Não é a primeira vez, no entanto, que a cena cinematográfica assiste a esse tipo de estratégia. A história do documentário prova que, por diversas vezes, o cinema já foi utilizado como panfleto para os mais diversos tipos de causa.

Esses elementos foram reunidos pela primeira vez na União Soviética, durante a década de 1920, ao mesmo tempo em que o desafio de construir uma sociedade nova assumiu primazia em todas as artes. Essa combinação especial de elementos se enraizou em outros países no fim dos anos 20 e começo dos anos 30, quando os governos, graças a defensores como John Grierson, reconheceram o valor do uso do filme na promoção da idéia de cidadania participativa e no apoio à ação do governo para enfrentar as questões mais difíceis da época, como inflação, pobreza e a Depressão de 1929. As soluções para esses problemas variavam muito, da Inglaterra democrática à Alemanha nazista, dos Estados Unidos do New Deal à Rússia comunista, no entanto, em todos os casos, a voz do documentarista contribuiu de maneira significativa para estruturar um projeto nacional e propor maneiras de agir (NICHOLS, 2005, p. 134).

Representantes emblemáticos dessa estratégia perpassam, com os mais diferentes objetivos, a tradição documental. Na antiga União Soviética, Dziga Vertov acreditava no poder da imagem para espalhar os valores comunistas entre os diversos segmentos da sociedade. A Alemanha nazista acompanhou a ascensão de Adolf Hitler nos filmes de Leni Riefenstahl, que traduziam em elementos cinematográficos as idéias professadas pelo ditador. Os documentários idealizados por John Grierson tinham por objetivo manter a coesão da sociedade inglesa, enquanto os títulos dirigidos pelo norte-americano Michael

Moore levam às telas críticas contundentes sobre o neoliberalismo e a sociedade contemporânea.

No Brasil, ainda é cedo para analisar as consequências da apropriação do campo documental por projetos sociais que atuam em comunidades populares. Certo mesmo é que esse fenômeno não deve ser desprezado, não só pela capacidade em transformar o imaginário social sobre a favela, mas também pela possibilidade de levar novos elementos éticos e estéticos à produção cinematográfica do país.

### **3. As representações midiáticas da favela**

A origem das favelas brasileiras remonta aos primeiros anos do século XX. Naquele tempo, a palavra designava conjuntos populacionais construídos ilegalmente nas encostas dos morros, quase sempre muito próximos aos bairros de classe média. Com estrutura precária, as habitações abrigavam pessoas extremamente pobres, por vezes imigrantes à procura de trabalho. Cem anos depois, essa ainda é a visão que domina o imaginário social acerca das comunidades populares, apesar de estudos e pesquisas apontarem panoramas mais complexos.

“As representações da favela dominantes na segunda metade do século XX são tributárias daquelas desenvolvidas durante as décadas iniciais do referido século, que podem ser consideradas organizadoras de um mito fundador da representação social na favela”, defende Valladares (2005, 22). Assim, o discurso que domina o debate público atualmente é fruto do legado de jornalistas, médicos, engenheiros e urbanistas que, preocupados com o futuro da recém-proclamada República, defendiam a saúde da sociedade, o saneamento do país e o embelezamento da cidade do Rio de Janeiro, então sede do governo.

Considerados precursores da favela, os primeiros cortiços datam do final do século XIX. A remoção das habitações, empreendida durante a reforma urbana do prefeito Pereira Passos, estimulou a ocupação ilegal dos morros cariocas por aqueles que tinham perdido suas moradias. Pouco a pouco, o cortiço cede lugar à favela entre as preocupações dos defensores de políticas higienistas.

Para ela se transfere o postulado ecológico do meio como condicionador do comportamento humano, persistindo a percepção das camadas pobres como responsáveis pelo seu próprio destino e pelos males da cidade, dando a perceber que o debate sobre a pobreza e o habitat popular – já desde o século XIX agitando as elites culturais e nacionais – fará emergir um pensamento específico sobre a favela do Rio (VALLADARES, 2005, p. 28).

Ao longo do tempo, as favelas cresceram e ocuparam outras partes do perímetro urbano. Na década de 1940, existiam 60 comunidades na cidade do Rio de Janeiro. Em 2003, esse número passava de 600. O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) já identificou 16.443 ocupações desse tipo espalhadas pelo país – 70% estão nas 32 maiores

cidades brasileiras. Entre as divisões administrativas, o Sudeste apresenta os índices mais expressivos. Nos quatro estados da região, há mais de seis mil favelas.

A expansão do fenômeno já chamava a atenção das autoridades públicas nos anos 1950, quando o governo colocou em prática projetos de transferência dos moradores para conjuntos habitacionais afastados dos grandes centros urbanos. No entanto, a estratégia, que perdurou até o final da década de 1970, não contou com o apoio dos líderes comunitários.

Apesar de algumas experiências de remoção, a maioria das favelas permaneceu e continuou a se expandir, inclusive sob o olhar passivo dos governos militares, que – à falta de uma política de moradia para os recém-chegados nas cidades que se inchavam na época do milagre econômico – aceitavam a solução das invasões seguidas pela autoconstrução de moradia. Boa parte dos novos conjuntos habitacionais, produtos das remoções, entrou, por sua vez, num processo de favelização, isto é, de expansão sem plano urbano nem provisão de serviços públicos (SORJ, 2003, p. 94).

Em 1980, a política de remoção foi abandonada, exceto nos casos de moradias insalubres ou com risco de desabamento. O foco foi desviado para a implantação de projetos de urbanização, com desenvolvimento de infra-estruturas e legalização de posses. “Simultaneamente, os moradores das favelas foram transformando seus barracos precários em estruturas de tijolos, muitas vezes em edificações com vários andares”, lembra Sorj (2003, p. 94).

Os investimentos públicos garantiram, sobretudo às ocupações mais antigas, acesso à luz, água e serviço de coleta de lixo. No morro do Vidigal, zona sul do Rio de Janeiro, cerca de 95% dos moradores dispõem de sistema de esgoto. A precariedade dos investimentos, no entanto, ainda é uma das reclamações mais frequentes entre os líderes locais, que, por outro lado, comemoram a alta porcentagem de moradores que possuem casa própria. A taxa de propriedade é de aproximadamente 90% – mais expressiva do que no conjunto da cidade.

A capacidade de consumo também melhorou em relação às primeiras décadas: pesquisa do núcleo Favela, Opinião e Mercado, do Instituto de Estudos da Religião (Iser), em parceria com o Viva Rio, revela que menos de 1% dos moradores de favela pertence à classe E. Cerca de 51% foram classificados na classe C, enquanto 22% estão na B. Dos entrevistados, 96% possuem televisão em cores e 57%, máquina de lavar roupa. Mesmo assim, a informalidade continua a ser regra: grande parte da população local não está com

as contas em dia. A quantidade de lojas em situação ilegal é outro problema enfrentado pelo governo.

A atuação de organizações não-governamentais (ONGs) e projetos sócio-educativos tem conseguido melhorar o perfil escolar dos moradores. Segundo Jailson Souza e Silva, coordenador do Observatório de Favelas e fundador do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré, no início da década de 1990, menos de 1% da população do Complexo da Maré, no Rio de Janeiro, tinha concluído o ensino superior. Dez anos depois, esse índice aumentou para cerca de 2% (*apud* RAMOS; PAIVA, 2007). A expectativa dos líderes comunitários é que as medidas governamentais de acesso diferenciado à faculdade, como o Programa Universidade para Todos (Prouni), melhorem, a passos mais largos, o quadro educacional nas favelas brasileiras.

Assim como as áreas do espaço urbano, as diferentes comunidades populares também guardam especificidades entre si. No Rio de Janeiro, por exemplo, as favelas localizadas na zona sul são mais valorizadas que as demais, já que suas casas ficam próximas às principais áreas de serviço da cidade. A vista das moradias do lugar, voltada para os famosos cartões-postais cariocas, garante até o aluguel das habitações no período de férias.

Favela é um conceito que tenta descrever um conjunto de paisagens, territórios e grupos sociais heterogêneos, embora com características comuns. Uma favela plana não é igual a uma favela no morro; favelas pequenas apresentam dinâmicas diferentes das favelas grandes; há favelas de população marcadamente negra e carioca, enquanto outras têm maior presença de moradores oriundos do nordeste. Não se pode comparar a Rocinha, uma favela alojada em um bairro da zona sul carioca, onde vive a elite do Rio de Janeiro, com comunidades de periferia, como Vila Kennedy (SILVA *apud* RAMOS; PAIVA, 2007).

Esse breve relato apresenta superficialmente o quadro sócio-econômico nas comunidades do país. Entretanto fornece informações que colocam em xeque associações freqüentemente feitas em debates sobre o tema. Segundo Valladares, existem, atualmente, três mitos partilhados sobre a vida nas favelas: a idéia de que o local, por conta de suas singularidades, condiciona o comportamento dos moradores; a definição do espaço como território urbano dos pobres; e a suposta unidade da favela, pensada quase sempre no singular.

“Apesar das nuances, a existência de um consenso sobre umas poucas características da favela nos pareceu tão evidente que fomos levados a considerar tais características como verdadeiros ‘dogmas’”, afirma a autora, que critica o apoio de parte da comunidade acadêmica a esses conceitos. “Freqüentemente, tais características correspondem, apenas, a pressupostos não discutidos pelos autores no decorrer da pesquisa e, às vezes, incluídos no início da definição do objeto e da escolha do método” (2005, p. 149).

A partir de agora, mapearemos os elementos que influenciam as narrativas sobre a favela apresentadas no cinema, na televisão e no jornalismo. Além das especificidades dos meios, será analisada em que medida a mídia estimula a imagem de uma sociedade dividida entre “integrados” e “excluídos”, argumento que permeia não só os produtos midiáticos, mas também os discursos das organizações não-governamentais. Para parte dos estudiosos, essa é uma das principais falácias sobre o cotidiano nas comunidades. “Esta visão se sustenta tanto na tendência natural de pensar oposições como na sua capacidade de mobilizar sentimentos morais e preconceituosos. Mas não se sustenta na vida real”, defende Sorj (2003, p. 93).

Valladares concorda que a questão é mais complexa do que a polarização faz supor. De acordo com a pesquisadora, não se pode desconsiderar a falta de unidade econômica e cultural entre os moradores das comunidades populares. A autora chama a atenção para a existência de pequenos empresários nesses locais. “As diferenças sociais entre esse ‘pobre’ e seu vizinho desempregado impedem qualquer amálgama que permita considerar a população das favelas uma categoria social única”, afirma. “A miséria não é, pelo menos, não é mais, uma característica geral e a precariedade dos equipamentos deve ser fortemente relativizada”, conclui (2005, p. 157).

### **3.1 – A favela na telinha**

Não resta dúvida de que a favela está na moda. Nos últimos anos, somente a Rede Globo – maior emissora do país – levou ao ar quatro produções dedicadas a apresentar, sob diferentes ângulos, o cotidiano dos moradores de espaços populares. Dividida em quatro temporadas, a série *Cidade dos Homens* acompanhou o dia-a-dia de Laranjinha (Darlan

Cunha) e Acerola (Douglas Silva), adolescentes que lidam com os dilemas típicos da idade, enquanto enfrentam os problemas recorrentes nas comunidades do país. Produzido em parceria com a O2 Filmes, o programa já foi vendido para cerca de 25 países. O sucesso da série inspirou a produção de um longa-metragem homônimo, dirigido por Paulo Morelli. O lançamento do filme está previsto para agosto de 2007.

A cultura das comunidades afastadas dos grandes centros urbanos era o tema de *Central da Periferia*, série apresentada por Regina Casé. A boa aceitação do público inspirou o desdobramento do programa em quadros semanais batizados de *Minha Periferia*, exibidos pelo *Fantástico*. Criado por Regina em parceria com o antropólogo Hermano Vianna e o diretor Guel Arraes, o programa fazia um retrato colorido da periferia – o que custou algumas críticas à produção –, mas não escondia os tons cinzentos da vida nesses locais. “A nossa equipe é afirmativa até nos nomes dos programas: ‘Programa Legal’, ‘Brasil Total’... Mas não somos ingênuos, nem alienados, nem queremos passar uma imagem distorcida da realidade”, afirma a apresentadora. “Apenas mostrar que há uma outra imagem”<sup>10</sup>.

No ano passado, o dominical também exibiu o documentário *Falcão – Meninos do Tráfico*, dirigido pelo *rapper* MV Bill em parceria com o produtor cultural Celso Athayde. A produção apresenta o depoimento de crianças e adolescentes encarregados de vigiar a entrada de policiais e traficantes nas favelas.

Outro programa inspirado na periferia foi a minissérie *Antônia*, baseada no longa-metragem que mostra a trajetória de um grupo de *hip-hop* formado por meninas que moram em Vila Brasilândia, na zona norte de São Paulo. Dirigido por Tata Amaral, o filme é protagonizado pelas *rappers* Negra Li, Leila Moreno, Quelynah e MC Cindy. Dividida em cinco episódios, a série televisiva mostra a dificuldade que as moças enfrentam para viver de sua música.

A periferia também ganhou as telenovelas. Na Rede Record, a trama de *Vidas Opostas*, que tem locações no morro Tavares Bastos, no Catete, conta a história de amor entre um jovem milionário e uma guia de esportes radicais que mora em uma favela carioca. No entanto, o rapaz precisa disputar a moça com traficantes locais. Às vésperas do

---

<sup>10</sup> RUSCHEL, Rita. *Regina Casé é a sociologia da televisão brasileira*. O Fuxico. Disponível em [www.ofuxico.com.br](http://www.ofuxico.com.br). Acesso em maio de 2007.



lançamento da novela, o autor Marcílio Moraes comemorou a iniciativa: “*Vidas Opostas* não vai se guiar pela ‘estética da exclusão’ que tem caracterizado a maior parte das telenovelas no país, constituindo-se mesmo num pretense ‘padrão’ de qualidade”, disse o escritor, que lamentou os rumos tomados pela televisão brasileira. “Este ‘padrão’ camufla os graves problemas sociais que vivemos, excluindo parte significativa da população brasileira do universo ficcional” <sup>11</sup>.

A análise dessas produções indica que a imagem da favela vem passando por uma reciclagem. A vida nas comunidades cariocas é foco da atenção da mídia, que expandiu o tema para um conceito mais amplo: o de periferia. Entretanto, para Bentes, o discurso da televisão assume um caráter contraditório. Enquanto, nos programas jornalísticos, o morador continua marginalizado, inserido apenas em reportagens sobre violência e criminalidade, na dramaturgia esse mesmo universo é retratado por uma estética inspirada na cultura *pop*, em que a população das comunidades populares transforma-se no que ela classifica de “favelado legal”.

Existe um discurso celebratório da "periferia legal", como se aquelas produções culturais fossem geração espontânea do nosso povo criativo. [...] O perigo é a gente transformar pobreza em folclore ou em gênero cultural, naturalizar isso, achar que "puxa, é legal ser pobre". Aceitar essa domesticação do racismo, do preconceito, da desigualdade e criar o pobre criativo e feliz, mas fora da universidade, sem disputar emprego com os garotos de classe média. Enfim, o pobre "limpinho" do discurso higienista, pronto para consumo, sem um sobressalto ético, sem perceber a violência física e simbólica à qual esses jovens são submetidos.<sup>12</sup>

Por outro lado, o espaço conseguido na televisão vem contribuindo para a inclusão visual dos moradores de periferia. Não é à toa que a publicidade, em diversas campanhas, recorre a jovens negros ou a símbolos da cultura *hip-hop* para vender seus produtos. Recentemente, a empresa de telefonia Oi contratou o ator Lázaro Ramos para estampar os anúncios da marca. A companhia também patrocina o programa *Espelho*, do Canal Brasil, dirigido e apresentado pelo baiano. Sem formato definido, a série coloca em pauta assuntos importantes para o cotidiano do país, sempre com a valorização da cultura negra como guia.

---

<sup>11</sup> MELLO, Marina Campos. *Com favela e ação, Vidas Opostas busca público masculino*. UOL, Nov. 2006. Disponível em [www.uol.com.br](http://www.uol.com.br). Acesso em junho de 2007.

<sup>12</sup> MELO, Dafne. *Ivana Bentes: o contraditório discurso da TV sobre a periferia*. Brasil de Fato, Fev. 2007. Disponível em [www.brasildefato.com.br](http://www.brasildefato.com.br). Acesso em junho de 2007.

As favelas e periferias brasileiras, modeladas por séculos de exclusão e criminalização, vêm se tornando uma ‘mercadoria quente’ na cultura urbana jovem, com a disseminação das expressões urbanas e estilos de vida vindos da pobreza, que são um fenômeno global com visibilidade na cena cultural mundial. Como aconteceu com a cultura negra dos guetos nos Estados Unidos, a cultura da pobreza e das favelas no Brasil ganha hoje visibilidade como uma fonte de significado e identidade. Paradoxalmente, comportamentos criminalizados pelo Estado – bailes populares nas favelas, pichação, venda de produtos piratas e apropriação de espaços públicos – se tornam "estilo" de vida passíveis de comercialização. Ao se constituírem como consumidores e produtores, pobres e negros passaram a ser considerados cidadãos, o que tem seu lado evidentemente positivo. Se como ‘mercadoria nova’ ou como consumidores esses novos sujeitos do discurso, saídos das favelas, aparecem na mídia de forma isolada, não se pode neutralizar a sua real força. Trata-se de um processo cultural saído das periferias que apreende de forma privilegiada a dinâmica da sociedade brasileira, profundamente desigual e, ao mesmo tempo, aberta para as misturas multiculturais.<sup>13</sup>

No entanto, não se pode pensar que a atenção dispensada para a periferia seja fruto de uma maior conscientização dos produtores televisivos. "Não é por generosidade que o centro fala da periferia", alerta Ivana Bentes. "Existe uma urgência social aí. Esses sujeitos são temidos pela classe média. Há uma necessidade de mapear e de domesticar o que está acontecendo"<sup>14</sup>, explica a pesquisadora, que cunhou o termo “cosmética da fome” – trocadilho com a expressão “estética da fome”, criada por Glauber Rocha, em 1965 – para criticar a forma esvaziada e romantizada como alguns produtos culturais apresentam as imagens da violência e da pobreza.

Para o antropólogo Hermano Vianna, esse espaço não foi cedido, mas conquistado depois de anos de batalha pela valorização das periferias brasileiras. “Isso que está acontecendo é uma inclusão social conquistada na marra, quando a periferia deixa de se comportar como periferia, ou deixa de conhecer o seu lugar”, afirma o teórico. “Por isso uma certa curiosidade espantada ou uma rejeição categórica, mas ainda educada, aos fenômenos e à cultura de periferia”<sup>15</sup>, completa.

Não tenho dúvida nenhuma: a novidade mais importante da cultura brasileira na última década foi o aparecimento da voz direta da periferia falando alto em todos os lugares do país. A periferia se cansou de esperar a oportunidade que nunca

---

<sup>13</sup> MELO, Dafne. *Ivana Bentes: o contraditório discurso da TV sobre a periferia*. **Brasil de Fato**, Fev. 2007. Disponível em [www.brasildefato.com.br](http://www.brasildefato.com.br). Acesso em junho de 2007.

<sup>14</sup> CARIELLO, Rafael. *Estudos analisam inclusão de produções culturais da periferia*. **Folha Online**, Dez. 2006. Disponível em [www.folhaonline.com.br](http://www.folhaonline.com.br). Acesso em abril de 2007.

<sup>15</sup> Idem.

chegava, e que viria de fora, do centro. A periferia não precisa mais de intermediários (aqueles que sempre falavam em seu nome) para estabelecer conexões com o resto do Brasil e com o resto do mundo. Antes os políticos diziam: “Vamos levar cultura para a favela”. Agora é diferente: a favela responde: “Qualé, mané! O que não falta aqui é cultura! Olha só o que o mundo tem a aprender com a gente!” (Vianna *apud* RAMOS; PAIVA, 2007).

Divergências à parte, os estudiosos do fenômeno enxergam na implementação da televisão digital uma possibilidade de democratização dos valores e visões de mundo divulgadas na telinha. A acessibilidade da tecnologia promete expandir a gama de potenciais produtores, distribuidores e consumidores de informação.

Se houver pressão e mobilização política, a TV Digital pode se abrir para os movimentos sociais, para o cinema brasileiro, para a produção independente, experimental, universitária, para a produção que vem das periferias. Mas isso não vai acontecer sem pressão. Os interesses são enormes nessa área e vêm de todos os lados. A sociedade tem que intervir e pressionar também, afinal, as TVs são concessões públicas. Nada mais natural que lhe seja restituído o direito de produzir uma comunicação que expresse a sua singularidade e multiplicidade. Se esse governo conseguir mudar a mentalidade corporativa e monopolista dos meios de comunicação, vai ter realizado uma das maiores mudanças na história do país. Mas sem pressão e apoio, nenhum governo faz tamanha mudança.<sup>16</sup>

### 3.2 – O discurso jornalístico sobre a favela

Nas páginas dos jornais, a favela aparece, freqüentemente, associada à expansão do tráfico de drogas e ao aumento dos índices de violência que preocupam a sociedade e as autoridades em segurança pública. A cultura, o esporte, a economia e as próprias estratégias dos moradores para driblar os problemas locais aparecem muito pouco não só na mídia impressa, mas também nos meios televisivo e radiofônico.

Como justificava, a maioria dos repórteres cita a dificuldade em encontrar fontes legítimas e independentes nos espaços populares da cidade, além da recepção negativa que recebem por parte dos moradores, especialmente quando visitam a favela para acompanhar operações policiais. Apesar de serem comuns às diversas regiões do país, essas limitações apresentam proporções maiores e, conseqüentemente, mais graves no Rio de Janeiro, que aparece no centro da cobertura jornalística sobre violência, criminalidade e segurança.

---

<sup>16</sup> MELO, Dafne. *Ivana Bentes: o contraditório discurso da TV sobre a periferia*. **Brasil de Fato**, Fev. 2007. Disponível em [www.brasildefato.com.br](http://www.brasildefato.com.br). Acesso em junho de 2007.

A pesquisa *Mídia e violência – Como os jornais retratam a violência e a segurança pública*, realizada pelo Centro de Estudos de Segurança e Cidade da Universidade Cândido Mendes (CESeC), apresenta o resultado do monitoramento da cobertura policial dos jornais *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo*, *Agora SP*, *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *O Dia*, *O Estado de Minas*, *Diário da Tarde* e *Hoje em Dia* ao longo de 35 dias distribuídos entre maio e setembro de 2004<sup>17</sup>. Praticamente a metade dos textos publicados enfoca a violência no estado do Rio de Janeiro, enquanto os 51,8% restantes se dividem entre São Paulo (21,3%), Minas Gerais (17,5%) e outros estados (6,4%). As coberturas de *O Dia* e de *O Globo* responderam por 37,3% da amostra: somando as notícias dos dois à cobertura do *JB*, percebe-se que os jornais fluminenses são responsáveis por 45,3% dos textos analisados, ainda que as publicações representem um terço dos veículos pesquisados.

A extensa cobertura sobre violência no estado não deixa de ser uma iniciativa importante para estimular o debate público acerca do tema. No entanto, a mídia contribui para a estigmatização dos moradores de favela, ao insistir na ligação entre essa população e a criminalidade. "Os mesmos sujeitos que aparecem em *Antônia* ou *Central da Periferia*, na hora do *Jornal Nacional* são mostrados como a causa da violência urbana. Faz-se um discurso de terror em torno desses grupos", alerta Bentes, que classifica a narrativa jornalística como uma das mais reacionárias da mídia brasileira. "Caímos no discurso mais retrógrado de criminalização dos moradores das favelas e periferias, da relação entre essa cultura e a criminalidade, na idéia que a violência nasce na favela e que os pobres são a sua causa"<sup>18</sup>, justifica a pesquisadora.

Recentemente, Luciano Vidigal e outros atores que participaram do longa-metragem *Cidade dos Homens* foram vítimas da apuração ineficiente de jornalistas que confundiram ficção e realidade. Na edição do dia 15 de maio, o *Jornal do Brasil* estampou, na primeira página, uma foto dos meninos tirada durante as filmagens. A imagem, no entanto, não foi publicada no caderno de cultura. A fotografia ilustrava matéria intitulada *Tráfico exhibe poder de fogo pelo Orkut*, que investigava comunidades relacionadas às facções criminosas no site de relacionamentos.

---

<sup>17</sup> Informações complementares sobre a metodologia da pesquisa podem ser obtidas na própria publicação, cujos dados estão descritos na seção "Referências bibliográficas".

<sup>18</sup> MELO, Dafne. *Ivana Bentes: o contraditório discurso da TV sobre a periferia*. **Brasil de Fato**, Fev. 2007. Disponível em [www.brasildefato.com.br](http://www.brasildefato.com.br). Acesso em junho de 2007.

A cobertura das comunidades populares ficou ainda mais limitada após o assassinato do jornalista Tim Lopes. O repórter desapareceu no dia 2 de junho de 2002, quando preparava uma reportagem sobre o abuso de menores de idade e o consumo de drogas em bailes *funk* promovidos por traficantes na Vila Cruzeiro, comunidade do subúrbio carioca. Capturado por criminosos da facção local, o jornalista foi torturado e barbaramente assassinado por Elias Pereira da Silva, conhecido como Elias Maluco. O episódio aumentou a insegurança dos jornalistas, que, a partir de então, preferem relatar o dia-a-dia na periferia do país por meio dos boletins de ocorrência policiais. “A gente não pode mais entrar em algumas comunidades, não pode mais mostrar o dia-a-dia porque, para isso, temos de pedir permissão ao tráfico. E a gente jurou que não ia mais fazer isso”, afirma o repórter André Luiz Azevedo, da TV Globo (*apud* RAMOS; PAIVA, 2007).

A pesquisa do CESeC traduz em números a tendência seguida pelo jornalismo brasileiro. Segundo o estudo, mais de um quarto (27%) da cobertura engloba pequenas notas informativas, sem qualquer tipo de contextualização. Em 40,5% dos casos, os protagonistas das matérias são as forças de segurança, nas quais se incluem as várias corporações policiais (Federal, Civil, Militar e Técnica), as Forças Armadas e as guardas municipais. A mera descrição do ato violento é o assunto de 21% das reportagens, enquanto os desdobramentos e repercussões dos crimes somam 16,2%. A análise da violência sob o prisma sócio-cultural-político ocupa apenas 3,3% dos textos. Em 2,4%, são abordados os direitos humanos. A conclusão da pesquisa reafirma a atuação discriminatória da cobertura jornalística sobre violência.

A indicação de causas, soluções e conseqüências é central para o agendamento de um debate produtivo junto à esfera pública sobre quaisquer temáticas. É através da contextualização conceitual que ficam claras as responsabilidades e, sobretudo, como devem ser desenhadas as políticas de enfrentamento dos problemas face às causalidades apontadas. Do contrário, apesar de conhecidos, os problemas passam a ser vistos como uma espécie de males inerentes à realidade brasileira e, muitas vezes, são “naturalizados”, quando os atingidos são moradores de favelas e periferias (RAMOS e PAIVA, 2005, p. 32).

No entanto, é preciso observar que esse tipo de atuação nem sempre foi regra dentro das redações. Até a década de 1970, quando foi regulamentada a lei que exigia o diploma universitário para jornalistas, as empresas de comunicação contavam com pessoas de

---

origem humilde entre os funcionários, que tinham maior proximidade com o universo dos espaços populares. “Os novos jornalistas são pessoas que conseguiram concluir o curso superior e, portanto, pertencem na maioria à classe média. Iniciam-se na vida profissional mais bem preparados tecnicamente”, afirmam Ramos e Paiva. “Por outro lado, trazem pouca experiência relacionada ao cotidiano dos moradores de favelas e periferias” (2007), completam.

Não é objetivo do trabalho comparar a cobertura feita naquela época aos textos publicados nos dias de hoje, visto que seria necessária uma ampla pesquisa não apenas dos veículos jornalísticos, mas também das condições sociais, econômicas e políticas de ambos os períodos históricos. Pretende-se apenas argumentar que a formação de redações menos elitizadas, com a contratação de moradores de subúrbios, poderia ser uma alternativa eficiente para melhorar a cobertura das favelas e periferias brasileiras.

Estratégia similar foi adotada no tradicional jornal norte-americano *New York Times*, que colocou em prática uma política de contratação de jornalistas hispanos e afro-americanos para aumentar a qualidade das pautas e matérias produzidas sobre a periferia do país. No Brasil, o portal *Viva Favela* apresenta uma cobertura mais plural ao misturar nas redações jornalistas profissionais e correspondentes comunitários – moradores de favela capacitados para atuar como repórteres e fotógrafos. Criado em julho de 2001 pela ONG Viva Rio, o projeto apresenta o cotidiano das comunidades populares cariocas sob ângulos distintos daqueles priorizados nos jornais de grande porte.

As histórias de violência e narcotráfico cedem espaço a narrativas sobre cultura, emprego, esportes e economia. As matérias publicadas no portal, por vezes, influenciam as pautas desenvolvidas pela grande imprensa. Entre novembro de 2003 e março de 2005, aproximadamente 90 reportagens elaboradas pela equipe do *Viva Favela* foram desenvolvidas por veículos de grande porte. “Como os órgãos públicos e a mídia não têm acesso fácil a essas comunidades, o portal tornou-se um importante divulgador da vida na favela”, explica Sorj (2003, p. 116).

### **3.3 – A favela e a sétima arte**

A expansão das favelas cariocas aconteceu no mesmo momento em que a cidade recebia as primeiras salas de exibição e os escritórios especializados na produção de filmes

nacionais. A incipiente atividade cinematográfica, no entanto, não se interessou pelas comunidades, que somente recebiam atenção nos discursos de médicos e engenheiros encarregados de solucionar o problema da ocupação ilegal. “É apenas por conta desses setores ligados à administração pública e ao pensamento *sanitarista* que começam os primeiros registros iconográficos da favela”, explica Sousa (2006, p. 122, grifo do autor). Não é de se estranhar que o primeiro registro cinematográfico da favela tenha sido feito por um membro da elite carioca, preocupado com os rumos que o desenvolvimento urbano vinha tomando no Rio de Janeiro.

O corretor de imóveis Augusto Mattos Pimenta, autor de textos jornalísticos que incitavam campanhas contra a favela, registrou em película o que considerava ser a “lepra da estética” que assolava a cidade. Patrocinado pelo Rotary Club, importante grupo de pressão política carioca, o documentário de dez minutos foi intitulado *As Favellas*. Exibido até para o então Presidente da República, Washington Luiz, a produção foi utilizada como instrumento para convencer as autoridades da época de que era preciso estimular a política remocionista de favelas e cortiços cariocas. “O filme foi projetado várias vezes entre 1926 e 1927 [...] Nada sabemos sobre o impacto causado por esse filme, mas podemos imaginar que tenha contribuído notavelmente para a ‘cruzada contra a vergonha infamante das favelas’”, afirma Valladares (2005, p. 43).

Na década de 1930, o governo de Getúlio Vargas promoveu a valorização da figura do operário – o que imprimiu às camadas populares uma imagem mais positiva. As favelas também ganharam contornos mais simpáticos, graças ao destaque conseguido pelas escolas de samba e pelas manifestações culturais típicas do local. “Para a sociedade, a favela começa a demonstrar outros valores, se estabelecendo como o *locus* privilegiado do samba e da alegria contagiante do *povo brasileiro*, entidade que começava a ser mais bem pensada pelas elites culturais”, afirma Sousa (2006, p. 129, grifo do autor). Essa visão idílica da periferia inspirou o cineasta Humberto Mauro a filmar um longa-metragem de ficção que retratasse o fenômeno do carnaval carioca. Rodado em 1935, *Favela dos meus amores* apresenta imagens das comunidades do Rio de Janeiro, inspiradas no neo-realismo italiano.

A produção entrou para a história da cinematografia nacional como o primeiro filme a focar o cotidiano nos espaços populares, mas não quebrou a barreira do preconceito racial. Apesar de a maioria dos personagens ser formada por compositores e sambistas, o

longa-metragem trazia apenas atores brancos; no máximo, mulatos claros. “O negro surge mais como figurante. Mesmo assim, o filme chegou a ser censurado”, lembra Rodrigues<sup>19</sup>. As cópias da produção perderam-se em um incêndio do depósito da Brasil Vita Filmes, em 1957.

Duas décadas mais tarde, a favela entra em cena novamente, sob a direção de Nelson Pereira dos Santos. Considerada a obra inspiradora do Cinema Novo, *Rio, 40 graus* (1955) acompanha um dia na vida de cinco garotos moradores de favela, que, num domingo de sol escaldante, vendem amendoim em pontos turísticos do Rio de Janeiro. Mais uma vez, as comunidades populares são retratadas sob um ponto de vista romântico, no qual o samba torna-se personagem central para o desenrolar da história.

O morro ainda é um espaço de socialização intensa entre os moradores e o filme revela, inclusive, que havia espaço entre as casas ou barracos, bem diferente das imagens que hoje mostram uma intensa aglomeração. Este é o cenário para a celebração entre comunidades, que, mesmo vivenciando precárias condições de vida, não perdem a oportunidade para comemorar. O agente “mediador” é o samba, que promove a festa entre as escolas de samba Portela e Unidos do Cabuçu. Em meio à alegria, as diferenças e adversidades são esquecidas e todos são convidados à confraternização (SOUZA, 2006, p. 90).

O único empecilho ao clima festivo é o proprietário dos barracos, que põe fim à confraternização quando resolve cobrar dos moradores o pagamento do aluguel. “Mas ele não é brasileiro e nem sambista, mas sim um estrangeiro (provavelmente turco) que ainda não se deixou envolver pelo ritmo contagiante”, analisa Souza (2006, p. 90).

A importância do samba para o cotidiano da favela é reafirmada no próximo filme do diretor, *Rio, Zona Norte* (1957). Segundo título da trilogia inacabada sobre a cidade do Rio de Janeiro, o filme narra as desventuras de um compositor que sobrevive de biscates. Ao sofrer um acidente, o músico relembra os dramas por que passou na tentativa de conquistar um lugar no disputado mundo artístico. O roteiro do longa-metragem, também assinado por Nelson Pereira dos Santos, foi baseado na trajetória de vida do sambista Zé Kéti, que ajudou a compor a trilha sonora do longa-metragem.

---

<sup>19</sup> RODRIGUES, João Carlos. *O negro no cinema brasileiro de ficção*. **Mnemocine – Memória e imagem**, Ago. 2000. Disponível em [www.mnemocine.com.br/cinema](http://www.mnemocine.com.br/cinema). Acesso em junho de 2007.



Nesses dois filmes, o samba funciona como a representação artística capaz de promover uma unidade social. O samba ajuda a reforçar a idéia de que, mesmo com as diferenças entre ricos e pobres, vivemos num país pacífico, alegre e sem conflitos sociais. Nota-se que uma representação tipicamente carioca ganha *status* de agente unificador nacional. O samba representa o Brasil, mesmo que ele não seja ouvido com frequência em todos os estados. Esse projeto, fruto do controle ideológico patrocinado pelo Estado Novo, nos anos 30 e 40, é intensificado nas décadas posteriores. A partir do samba (e do futebol), é possível visualizar uma conjuntura que se apropria da cultura popular para domesticar e apaziguar qualquer possibilidade crítica (SOUZA, 2006, p. 91).

Assim, o clientelismo político e o regime populista emprestam às favelas um novo adjetivo: de “perigosas”, como eram vistas nos primeiros anos da República, elas se transformam em “manipuláveis”. Na década de 1960, a União Nacional dos Estudantes (UNE), por meio de seu Centro de Cultura Popular (CPC), coloca em prática um projeto de conscientização dos moradores de favela por meio da sétima arte.

O povo, para estar arte engajada, era formado por personagens em condições de compreender as situações miseráveis em que viviam e de se conscientizar ao longo de uma narrativa, tendo como cenário o sertão nordestino ou a favela – vistos como expressão do que o Brasil tinha de mais autêntico e paisagens privilegiadas de boa parte dos filmes produzidos pelo Cinema Novo. Ao mesmo tempo, o espectador poderia também sair de sua alienação e ser forçado a pensar na direção sugerida, ou melhor, imposta por aquilo que via e ouvia (LINS, 2004, p. 35).

Única incursão cinematográfica da instituição que conseguiu ser finalizada (*Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, teve as filmagens interrompidas por conta da ditadura militar), o longa *Cinco Vezes Favela* (1962) traz na direção os cinemanovistas Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Marcos Farias e Leon Hirszman. O filme enfoca a cultura popular sob a ótica da alienação: as manifestações artísticas típicas da favela eram culpadas pela resignação dos moradores das comunidades. “Caberia aos intelectuais indicar a este povo a cultura popular que deveriam consumir. O CPC almejava, então, esculpir uma cultura popular própria baseada nas visões de seus integrantes e, assim, jogá-la para o povo”<sup>20</sup>, defende Garcia.

O lançamento do filme inspirou a publicação de artigos que criticavam a concepção didático-instrumentalista de cinema levada às telas. Entre os opositores do movimento,

---

<sup>20</sup> GARCIA, Estevão. *Cinco vezes favela*. **Contracampo – Revista de cinema**. Disponível em [www.contracampo.com.br](http://www.contracampo.com.br). Acesso em março de 2007.

estavam Glauber Rocha e o próprio Cacá Diegues, que, mais de 40 anos depois, pretende subverter a experiência com a ajuda de jovens moradores de favela. A nova versão do longa-metragem, intitulada *Cinco vezes favela, agora por eles mesmos*, tem roteiro e direção assinados por adolescentes do Complexo da Maré, Vidigal, Cidade de Deus, Parada de Lucas e Lapa. Com apoio da Central Única das Favelas (Cufa), Nós do Morro, Observatório de Favelas, AfroReggae e Cinemaneiro, a produção do filme começou em janeiro de 2007, quando oficinas de roteiro coordenadas por Rafael Dragaud foram instaladas nessas comunidades.

Assim como no projeto original, foram escolhidos cinco episódios. *Acende a luz*, dirigido por Luciana Bezerra, narra a luta dos moradores para contornar a falta de luz e não passar o Natal às escuras. Com direção de Rodrigo Felha e Cacau Amaral, *Arroz com Feijão* traz a história de Wesley, adolescente de 12 anos que sonha dar ao pai um presente de aniversário inusitado: uma refeição de frango, em vez do habitual arroz com feijão. Em *Concerto para violino*, Luciano Vidigal apresenta o drama de três crianças unidas por um juramento de amizade que, quando adultos, não conseguem cumprir. *Deixa voar*, de Cadu Barcellos, narra as desventuras de um adolescente para recuperar sua pipa, caída no território de uma facção rival. Dirigido por Manaíra Carneiro e Wavá Novais, *Fonte de renda* apresenta a batalha de um jovem que, aprovado no vestibular, precisa arranjar dinheiro para comprar livros e cadernos.

Ainda na década de 1960, a visão da cultura popular como gérmen da alienação foi reiterada no documentário *Nossa escola de samba (1968)*, um dos quatro médias-metragens que formam o longa *Brasil Verdade*, produzido pelo fotógrafo Thomaz Farkas. Dirigido pelo argentino Manuel Horacio Giménez, o filme registra o cotidiano no Morro do Pau da Bandeira, berço da escola de samba Unidos de Vila Isabel. O documentário apresenta as transformações provocadas pela chegada do carnaval, desde os ensaios e preparativos até o tradicional desfile na Avenida Rio Branco, em 1965. No enredo, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

No final da década de 1970, a produção cinematográfica do país caiu consideravelmente, provocando um hiato na filmografia nacional que só seria superado a partir da segunda metade da década de 1990. No entanto, é preciso destacar um documentário singular realizado no período. Dirigido por Eduardo Coutinho, *Santa Marta*,

*duas semanas no morro* (1987) focaliza as estratégias dos moradores para superar as adversidades do cotidiano na favela. Depois de quase duas décadas sem títulos expressivos sobre as comunidades populares, o filme reafirma a importância do tema para o documentário brasileiro. Mas, desta vez, sob um novo viés: “Coutinho filma dificuldades, pequenas alegrias, medos, momentos de descanso, opções religiosas, a relação com os moradores ‘do asfalto’, amores, encontros, amigos, educação, a preocupação com os filhos e também a violência policial, o preconceito e a pobreza”, enumera Lins (2004, p. 62).

Na equipe de filmagem, pessoas que, de maneira mais ou menos efetiva, mantinham uma relação anterior com a comunidade. É o caso do cineasta Sérgio Goldenberg, responsável, junto com amigos, pelo funcionamento de um cineclube no morro. Foram contratados ainda três moradores da favela que deveriam atuar como assistentes locais. O depoimento dos personagens é intercalado por canções que enfocam a favela sob as mais diferentes perspectivas. O documentário é o mais exibido dentre os títulos dirigidos por Eduardo Coutinho.

Não foi a última vez que o documentarista filmou em favelas cariocas. Em 1997, realizou *Santo Forte* (1999) na Vila Parque da Cidade, comunidade situada na Gávea. A produção apresenta as trajetórias religiosas de moradores, sem insistir na tradicional relação entre religião e alienação. Entremeando os depoimentos, questões sobre a vida, o trabalho e as relações afetivas dos personagens. “Os mistérios da existência e da morte, a salvação da alma, a esperança da vida eterna, o que poderíamos chamar de questões clássicas das religiões, praticamente não aparecem nos depoimentos filmados”, afirma Lins. “Esta é uma das grandezas do filme: nos dar a ver múltiplas formas de se apropriar das principais religiões praticadas no Brasil, seja umbanda, catolicismo ou evangélica; mostrar diferenças onde outros só vêem obediência e mesmice” (2004, p. 111).

Dois anos depois, Coutinho subiu o morro da Babilônia, no Leme, para realizar *Babilônia 2000* (1999). Rodado entre 31 de dezembro de 1999 e 3 de janeiro de 2000, o documentário registra os preparativos da comunidade para os festejos do Ano Novo. A produção do filme foi instalada na Associação de Moradores do Chapéu Mangueira. “Não há nesse filme qualquer imagem ‘típica’, o que Coutinho chama de ‘perfumaria visual’, fruto na verdade de um olhar de fora que quer ‘objetivar’ a favela”, afirma Lins (2004, p. 127).

De fato, o documentário apresenta personagens que perturbam a imagem do favelado que tradicionalmente habita o imaginário coletivo, seja por suas trajetórias de vida, no caso dos depoimentos mais longos, seja pela força expressiva do que dizem. A violência do tráfico de drogas não está ausente dos discursos, mas divide espaço com reflexões – mesmo que intuitivas – sobre a necessidade de dar voz aos moradores do morro, a importância da imagem nos dias atuais e a insatisfação com a representação midiática das comunidades. A pergunta em torno das expectativas para o ano 2000 é apenas o início da conversa.

Muitas vezes, nós, espectadores, rimos do que é dito, porque ficamos surpresos com essa possibilidade de criação em setores da população bombardeados por uma multiplicidade de discursos; com a transformação da fala em um campo de batalha contra o horror de não poder comunicar; com esse prazer que surge nos desvios e nas falhas de linguagem. Um riso solto nos acomete quando aquelas pessoas se revelam com tamanha energia, ao sermos surpreendidos por reações inusitadas diante de situações duríssimas. O humor surge justamente em momentos muitas vezes efêmeros de “crise de linguagem”, em que há pequenas vitórias contra a opressão da fala (LINS, 2004, p. 130).

No desfecho do filme, um morador protesta contra a estigmatização da favela: “Eu convido a sociedade para curtir um Ano Novo aqui no morro. O morro está aberto, eles fazem mau juízo da gente, não é nada disso que eles pensam, que o morro só cria bandido. Isso aqui é uma casa de amigos”. A primeira exibição do documentário aconteceu no morro da Babilônia, em 31 de dezembro de 2000, exatamente um ano após as filmagens.

As produções de Coutinho revelam a diversidade de representações sobre a favela colocadas em cena a partir da década de 1990, que assistiu ao despertar do cinema brasileiro, depois de 20 anos de produção escassa. E, como era de se prever, o cenário nacional havia passado por diversas mudanças – não só no campo da produção cinematográfica, mas também no que diz respeito ao cotidiano nas principais comunidades populares do país.

Em meados dos anos 80, as favelas cariocas eram muito mais populosas e violentas. Mas não fora apenas a favela a se transformar; mudara também o cinema, que, naquela década, praticamente abandonara o universo tão caro ao Cinema Novo, para voltar a esse cenário de forma diferente e com muita força a partir de meados dos anos 90 (LINS, 2004, p. 61).

Como ponto de encontro à produção cinemanovista, os títulos da retomada apresentam especial apego a temas relativos ao sertão nordestino e às favelas. No entanto, o tratamento dispensado ao assunto apresenta diferenças profundas. “A favela como o lugar do ‘pobre, mas feliz’ se pulveriza para dar espaço à favela como local de conflito, mas também de criatividade. [...] De um lado, está a adversidade; de outro, a ênfase nas possibilidades para além da criminalidade”, afirma Souza (2006, p. 71).

Em contraposição aos períodos históricos analisados, a atual filmografia do país sobre a vida nas comunidades não apresenta unidade estética nem, como se poderia supor, temática. As favelas são enfocadas sob ângulos distintos, que apresentam, por exemplo, a importância da música para os moradores. No entanto, o samba não é mais o personagem principal desse recorte. O *funk*, o *hip-hop* e o *rap* são os ritmos que ditam a moda nesses espaços, mesclando entretenimento e conscientização, como mostram os filmes *Fala tu* (2003), *Sou feia, mas tô na moda* (2005) e *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000).

Outro tema recorrente é o trabalho de projetos sociais que atuam para a melhoria da qualidade de vida nas comunidades. Entre os documentários que apostam nesse viés, estão *Maré sem complexo* (2007), de Zelito Viana, e *Nenhum motivo explica a guerra* (2006), primeiro filme não-ficcional dirigido por Cacá Diegues. O cineasta explicita a malha histórica, social, econômica e cultural por trás de uma apresentação do Grupo Cultural AfroReggae.

A atuação do projeto já tinha ganhado as telas em uma produção estrangeira. *Favela Rising* (2005), de Jeff Zimbalist e Matt Mochary, analisa a criminalidade presente nas favelas cariocas e apresenta o trabalho desenvolvido pelo grupo como contraponto ao narcotráfico. A história do AfroReggae é contada sob a perspectiva de Anderson Sá, vocalista da banda homônima. Envolvido com a atividade criminosa dos 14 aos 16 anos, ele conta como driblou a influência do tráfico e suas motivações para continuar o trabalho nas comunidades.

No entanto, o filme polariza as opções disponíveis para a juventude de Vigário Geral, favela onde nasceu o grupo. Crianças e adolescentes têm apenas dois caminhos: ou entram para o AfroReggae ou seguem os passos dos traficantes de drogas. As demais possibilidades são desprezadas pelos documentaristas.

O longa-metragem também mistura cenas gravadas em Vigário Geral, comunidade localizada na periferia carioca, a imagens da Rocinha e do morro do Vidigal – favelas da zona sul próximas aos principais cartões-postais da cidade do Rio de Janeiro. Além disso, confunde canções na trilha sonora. Músicas de Maria Bethânia e Nação Zumbi são apresentadas como parte do repertório da banda AfroReggae.

Mas o cotidiano nas favelas do país não inspira apenas a produção de documentários. Frequentemente, longas-metragens de ficção também voltam suas lentes para as comunidades. Como exemplo, podem ser citados os títulos *Como nascem os anjos* (1996), *Uma onda no ar* (2002), *Cidade de Deus* (2002), *Quase dois irmãos* (2005) e *Eu Prefiro a Maré*, longa ainda em processo de filmagem, sob a direção de Lúcia Murat.

Em *Seja o que Deus quiser!* (2002), o diretor Murilo Salles subverte a atuação comumente esperada dos personagens. No filme, é a classe média que aterroriza um honesto morador de favela, envolvendo-o em atividades escusas e criminosas com a falsa promessa de desfazer um mal-entendido.

As temáticas apresentadas acima não aparecem dissociadas de outras questões relativas ao universo das comunidades de baixa renda. A falta de infra-estrutura, o preconceito e a desigualdade social permeiam o roteiro dos filmes. No entanto, nenhum assunto aparece de maneira mais recorrente do que a violência imposta pelas leis do narcotráfico. As diferentes formas de representação do problema são o foco do próximo capítulo, que analisa dois documentários emblemáticos sobre o tema, um assinado por cineastas do “asfalto” e outro, por diretores da favela: *Notícias de uma guerra particular*, de João Moreira Salles e Kátia Lund, e *Falcão – Meninos do tráfico*, dirigido pelo rapper MV Bill em parceria com o produtor cultural Celso Athayde.

#### 4. Na rede do narcotráfico

A violência que assola as cidades do país é produto de uma complexa teia, na qual estão interligadas impunidade, corrupção policial e ausência estatal, dentre outros fatores. Dessa combinação, resultam diferentes modalidades criminosas, cuja erradicação domina o debate público. No entanto, a expressão máxima da criminalidade urbana tem sido a expansão do tráfico de drogas, atividade que vem redefinindo os mapas social e geográfico das grandes cidades.

“Embora esteja diretamente associado como um fenômeno do morro ou da favela, seu raio de alcance transcende esse universo e alcança os mais diferentes setores no âmbito social, político, estatal, econômico e cultural”, explicita Souza (2006, p. 76). De fato, o narcotráfico atinge diversas esferas e integra em sua rede diferentes atores sociais – seja entre as causas do problema, seja nas suas consequências.

A estruturação do tráfico de drogas remonta ao final dos anos 1960, quando o regime militar classificou tanto os presos políticos quanto os assaltantes comuns como ameaças à segurança nacional. Ambos os grupos cumpriam pena na mesma seção do presídio de Ilha Grande, no litoral fluminense. “Os prisioneiros políticos, em sua maioria de classe média, instruídos e esquerdistas, trouxeram para a prisão a estrutura organizacional e a ideologia do ‘coletivo’, que foram transmitidas aos assaltantes comuns, passando estes a denominarem-se ‘o coletivo’”, explica Leeds (2006, 238).

Em meados dos anos 1970, os presos políticos foram transferidos para outras penitenciárias. O coletivo integrou-se, então, aos demais membros da população carcerária, em uma organização conhecida como “lei de segurança”. Pouco tempo depois, esse nome mudou para Falange Vermelha e, mais recentemente, para Comando Vermelho. O foco da atividade criminosa também sofreu alteração: em vez dos assaltos à banco, muito comuns na época, a chefia do movimento decidiu apostar no tráfico de cocaína.

Como no final dos anos 1970 e início dos anos 1980 os líderes da Falange ou Comando Vermelho estavam instalados em favelas por todo o Rio, o crescimento do tráfico de drogas nessas comunidades foi uma consequência natural. Os chefes da Falange viam as favelas como um reduto relativamente seguro, onde contavam com algum apoio comunitário. Nelas o tráfico de drogas, sobretudo maconha, já existia há décadas, sendo a “boca-de-fumo” uma constante da vida na favela. Mas o poder propiciado pelos ganhos financeiros

obtidos com a cocaína conferiu ao narcotráfico uma importância sem precedente na vida econômica e política da comunidade (LEEDS, 2006, p. 239).

Sediadas nas favelas, as facções criminosas desfiguraram parte das organizações de base e associações de moradores, instituições que cumpriam um importante papel nas comunidades ao suprir as inúmeras lacunas deixadas pelo Estado. Aliadas ao descaso governamental, as relações clientelísticas e os laços de compadrio mantidos entre traficantes e políticos corruptos ajudaram a agravar o quadro.

“A profunda inserção do narcotráfico – e o nível de violência a ele associado – é produto de uma longa história, em que o Estado deixou as favelas nas mãos de chefões locais”, critica Sorj (2003, p. 98). Imersos na transição para um período democrático depois de 21 anos de ditadura militar, os governantes das esferas municipal, estadual e federal negligenciaram as novas atividades que dominavam a favela e seus moradores. Em seu livro de memórias, o jornalista Zuenir Ventura relembra o pânico da sociedade quando o repentino crescimento da violência urbana indicou que uma nova atividade criminosa expandia seu âmbito de atuação.

Com a atenção voltada para a política – Constituinte, eleições, redemocratização –, os governantes não se deram conta de que à sombra da Nova República vicejava uma outra república, criminosa, paralela, poderosa: a “república do pó”. Foi quando o crime deu um salto de qualidade no Rio de Janeiro, deixando a fase artesanal e profissionalizando-se. Tornou-se espetacular, rompeu limites, articulou-se. Promoveu fugas de presídio em helicóptero, guerreou entre si, reivindicou conteúdo ideológico, misturou-se com a política e chegou a ser um dos temas centrais da campanha eleitoral para o governo do estado em 1986 (VENTURA, 2005, p. 189).

Calcula-se que, atualmente, a atividade criminosa empregue em torno de 1% dos moradores de favela, população estimada entre um e dois milhões de pessoas. O Brasil é um dos principais centros de distribuição da cocaína, droga exportada por cartéis colombianos e máfias ligadas ao narcotráfico. No comércio varejista, jovens traficantes interligados em uma espécie de rede, baseada em acordos tácitos e frágeis relações de confiança. “A organização em rede prescinde da idéia de organização corporativa, burocratizada, podendo ser rapidamente desfeita e refeita em outras rotas, circuitos e fluxos ou com outros personagens”, explica Zaluar (2006, 210). Daí a fragilidade da função exercida pelos meninos do tráfico, facilmente repostos na engrenagem criminosa.



Nos primeiros anos de atuação, os traficantes utilizavam armamentos leves e recrutavam, de preferência, pessoas adultas. Atualmente, as sofisticadas armas compradas pelos criminosos – que, em grande parte, vêm dos cartéis sul-americanos – são manuseadas por crianças e adolescentes. O difícil acesso ao mercado de trabalho e a garantia de salários mais altos explicam apenas parte da sedução que o casamento entre armas e drogas exerce entre a juventude da favela. A busca por identidade, auto-estima, visibilidade e poder compõe o outro lado dessa opção.

Sob o estigma do preconceito, os jovens de comunidades populares enfrentam o desafio de tornarem-se visíveis aos olhos da sociedade, fechados, na maior parte das vezes, para adolescentes negros e pobres. “Quem está na esquina não é o Pedro ou a Maria, com suas respectivas idades e histórias de vida, seus defeitos e qualidades, suas emoções e medos, suas ambições e desejos. Quem está ali é o ‘moleque perigoso’ ou a ‘guria perdida’, cujo comportamento passa a ser previsível”, afirma Soares (SOARES; BILL; ATHAYDE, 2005, p. 175).

Condenados de antemão, crianças e adolescentes buscam no tráfico de drogas e nas armas de fogo um passaporte para o universo visível, em uma espécie de “profecia que se autocumpre”. A desestruturação familiar e a falta de perspectivas agilizam esse processo. Entretanto as benesses da atividade duram pouco tempo. A maior parte das vítimas de homicídio no país é formada por jovens negros do sexo masculino, entre 15 e 24 anos, que moram em favelas e periferias das metrópoles.

Jovens pobres matam jovens pobres, numa dinâmica que não conhecem e não controlam, em que todos são vítimas, mesmo aqueles que ocupam o papel circunstancial de algoz, no círculo vicioso que os conduzirá à morte precoce e cruel. Quando completam o trânsito para a posição de vítima e, finalmente, são descartados, a dinâmica mórbida que realimenta o jogo da violência os substitui como peças de reposição e o circuito perverso recomeça (SOARES; BILL; ATHAYDE, 2005, p. 247).

Da comunidade, os jovens traficantes esperam apoio, ainda que passivo, com o voto de silêncio que dificulta as ações policiais. Como contraparte, oferecem segurança e manutenção da ordem, além de eventuais ajudas a moradores endividados. Segundo Leeds, a natureza da interação entre o tráfico e a população local depende de três fatores: a personalidade, o estilo de liderança e a filosofia pessoal do chefe da atividade. “Tal

interação inclui o apoio e a proteção oferecidos à comunidade, a relação do grupo de traficantes com a associação de moradores e a extensão do consumo de drogas entre os membros do grupo”, explica a pesquisadora, que define o bom líder criminoso como aquele que se preocupa com o bem-estar dos moradores, evita a violência gratuita e desencoraja o uso de drogas entre crianças e adolescentes da favela. “Esse tipo de ‘dono’ geralmente cresceu na comunidade, gozando aí de certo respeito, mesmo entre os que não querem saber do tráfico de drogas”, conclui (2006, p. 242).

No entanto, a relação entre traficantes e moradores também é marcada pela violência das facções criminosas, que não hesitam em castigar com severidade qualquer suspeito de ser um informante. Entre as punições, a expulsão da comunidade e até a pena de morte. “A substituição na prestação dos serviços do Estado não decorre apenas da ausência dos equipamentos públicos e da precariedade do atendimento, mas também do veto ditado pelos criminosos que controlam a demanda dos moradores”, defende Soares (SOARES; BILL; ATHAYDE, 2005, p. 261).

A coerção do tráfico divide espaço com a truculência da polícia, que não raro comete abusos de poder para discriminar os moradores da favela. E, de acordo com a população local, a tirania policial é ainda mais temida: ao contrário dos traficantes, que punem supostas infrações, os policiais não seguem códigos nem conjuntos definidos de regras para agir. A população local fica à mercê dos membros da instituição, que podem interpretar um gesto rotineiro como desacato à autoridade ou ameaça à segurança pública.

A relação entre a comunidade e o tráfico é complexa, além de diversificada. De um modo geral, o que impera é o medo e a vontade de livrar-se do jugo dos meninos em armas. São inúmeros os relatos sobre a revolta e o sentimento de humilhação vividos pelos adultos trabalhadores, obrigados a pedir licença, demonstrar respeito e obedecer determinações dos adolescentes armados. O único agente que consegue jogar a comunidade nos braços do tráfico é a polícia, quando age com brutalidade e exhibe com desdém os arranjos corruptos tão frequentes. O morador prefere a violência local desbocada, sem vergonha e escancarada, ao cinismo arrogante dos bandidos uniformizados, que roubam e brutalizam, arbitrariamente, fingindo representar o Estado, a Lei, a Justiça e a ordem pública (SOARES; BILL; ATHAYDE, 2005, p. 263).

Embora esteja presente em praticamente todos os estados brasileiros, o tráfico de drogas é mais expressivo no Rio de Janeiro, onde a disposição geográfica das comunidades coloca-as lado a lado aos bairros de classe média. Estima-se que praticamente todas as

cerca de 600 favelas e conjuntos habitacionais existentes na cidade sejam dominadas pela atividade. A proximidade dos consumidores tornou possível a organização da venda em pólos fixos, as bocas de fumo. Por isso, os morros cariocas são tão valorizados pelos traficantes. A segurança do local – garantida pela compra de armas e o recrutamento de jovens “soldados” – é necessária para garantir o acesso tranqüilo do comprador, além de dificultar o domínio do espaço por outras falanges. No entanto, o crescimento do narcotráfico não é o único resultado dessa estratégia.

As favelas, inclusive por sua proximidade com os consumidores de drogas das classes médias, transformaram-se no espaço privilegiado da ação de gangues de traficantes, que controlam o espaço físico e social e geram uma dinâmica que renova velhos preconceitos e que associa a maioria dos habitantes da favela a um fenômeno do qual são as principais vítimas, à violência armada. Assim, o preconceito contra a favela ressurgiu nas últimas décadas no imaginário social, já não associada a uma realidade sócio-econômica ou legal precisa – que, aliás, como vimos, tende a se diluir –, mas ao fenômeno da violência e da cultura da informalidade (SORJ, 2003, p. 95).

Nesse sentido, a defesa de políticas repressoras tem se sobreposto à demanda por projetos que melhorem as condições de vida da população local e facilitem o acesso a emprego, saúde e educação. O fortalecimento dessa perspectiva também está associado à dificuldade que os órgãos de segurança pública encontram para combater a influência dos traficantes. Em parte, essa ineficiência é fruto da adoção de estratégias meramente repressoras, que não levam em conta o caráter subjetivo da opção pelo narcotráfico. Por outro lado, a atuação incoerente da polícia contribui para a piora do quadro, seja com a venda ilegal de armas, a cobrança de propinas ou a liberação de traficantes presos.

“No Rio, não faria sentido falar do tráfico sem dar grande atenção à polícia, porque traficantes e policiais formam um sistema, uma única rede”, critica Soares (SOARES; BILL; ATHAYDE, 2005, p. 267). A solução do combate ao narcotráfico com o aumento do efetivo policial mostra-se teoricamente simplista, mas ganha força, sobretudo, na grande imprensa, que cobre as operações da polícia sem refletir sobre a atuação da corporação na defesa dos moradores da favela. “Arma-se uma confusão conceitual que politiza os problemas da polícia e faz da política um caso de polícia”, critica Ventura (2005, p. 192).

Tema premente para a agenda contemporânea, a expansão do tráfico de drogas é foco de diversos estudos, assinados por sociólogos, psicólogos, antropólogos e demais

especialistas das ciências sociais. Mas a cena cultural do país não foge ao debate: o cinema também tem se mostrado terreno fértil para a discussão acerca do assunto, em produções realizadas tanto por cineastas da favela, quanto por diretores do “asfalto”. Para contrapor os recortes, vamos, a partir de agora, analisar dois documentários que colocam em cena a influência do narcotráfico para a experiência brasileira de violência urbana.

#### **4.1 Notícias de uma guerra particular**

Dez anos depois de a expansão do tráfico de drogas ganhar as páginas dos jornais e chamar a atenção da sociedade civil, os documentaristas João Moreira Salles e Kátia Lund abordaram o tema no média-metragem *Notícias de uma guerra particular*. “Esse tempo, que pode ser visto como ínfimo para se avaliar os graus e os efeitos dos ‘acontecimentos históricos’, foi suficiente para que as facções criminosas que comandam o tráfico de drogas na cidade conquistassem uma solidez sem igual”, afirma Souza (2006, p. 76). Rodado entre 1996 e 1998, o filme foi realizado sob encomenda da televisão francesa.

O documentário investiga a violenta dinâmica do Rio de Janeiro a partir da influência dos traficantes no dia-a-dia do morro Dona Marta, em Botafogo, bairro da zona sul da cidade. Baseado em entrevistas com personagens que estão de alguma forma envolvidos com a rotina do narcotráfico, a produção contrapõe as falas de criminosos, policiais e moradores da comunidade. Na pauta do debate, a forma como os diferentes setores da sociedade avaliam e lidam com a violência imposta pelo tráfico, freqüentemente comparada com a de um país em guerra civil.

“O documentário mostra como as pessoas inseridas nessa tensão se relacionam com a ‘guerra’ decorrente do tráfico de drogas. Uma guerra que apresenta duas configurações: o conflito entre o tráfico e a polícia e a disputa por pontos de venda entre facções rivais”, analisa Souza (2006, p. 77). Dentre os entrevistados, o então Capitão do Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE), Rodrigo Pimentel; Adriano, gerente do tráfico local na época; o ex-trafficante Gordo, fundador da facção Comando Vermelho; o escritor Paulo Lins, autor de *Cidade de Deus*; e Hélio Luz, ex-chefe da Polícia Civil.

Apesar de levar para o campo audiovisual um tema urgente para a sociedade brasileira, o documentário percorreu um caminho tortuoso até ganhar a atenção do público. Da discreta estréia em um canal de televisão a cabo, a produção alcançou repercussão nacional quando a imprensa divulgou o envolvimento dos cineastas com o traficante Márcio Amaro de Oliveira, conhecido como Marcinho VP. “Episódio que transferiu os diretores do filme dos cadernos de cultura para as páginas policiais dos periódicos nacionais”, relembra Said (2006, p. 213).

Curiosos sobre o relacionamento dos filhos de famílias ilustres com um excluído, um pária social, os leitores voltaram-se com mais interesse para o filme e os jornalistas de cultura resolveram prestar atenção àquele documentário feito para televisão e que, até então, merecera apenas um box – pequeno comentário destacado do texto principal do jornal – no caderno regional de um semanário nacional à época do lançamento. Com o depoimento de João Moreira Salles na Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) sobre o tráfico – onde mostrou o filme e foi aplaudido de pé por deputados e senadores –, a película conseguiu notoriedade e reconhecimento (SAID, 2006, p. 214).

No entanto, a divulgação do filme foi apenas uma das conseqüências da amizade entre João Moreira Salles, filho de um dos maiores banqueiros do país, e Marcinho VP, na época, o criminoso mais procurado da cidade. A notícia de que o documentarista financiava o traficante com uma bolsa de R\$ 1200 por mês para que ele relatasse sua trajetória de vida chocou a opinião pública.

Na adolescência, o traficante havia se destacado durante violentos combates pela conquista de bocas de fumo. Anos depois, carregava na ficha criminal 42 anos de condenação por tráfico de drogas, tentativa de suborno e formação de quadrilha. O poder do bandido impressionava as autoridades públicas. Em 1996, Marcinho VP negociou com o cineasta americano Spike Lee autorização para gravar na comunidade o videoclipe da música *They don't care about us*, do cantor Michael Jackson.

No ano seguinte, conheceu João Moreira Salles, quando o documentarista pediu-lhe acesso ilimitado às vielas do Dona Marta para filmar o dia-a-dia dos “soldados” do tráfico. Ao término das filmagens, o diretor propôs a realização de um curso de artes para a comunidade. “As aulas eram das 9 às 10 da noite, depois das quais eles costumavam ficar conversando”, relata Zuenir Ventura (2005, p. 206), que publica, em seu livro de memórias, trechos de entrevistas com o diretor sobre o assunto.

Eu achava saudável poder dizer para um traficante com uma AR-15 na mão – e ele simplesmente tentar contra-argumentar – que enquanto defendesse suas idéias armado de um fuzil, tendo o poder de vida e de morte, enquanto ele fosse o dono das almas das pessoas do morro, ele não passava de um criminoso. Eu saía de lá imaginando que havia ali o exercício de uma boa tradição do Iluminismo, de pessoas que tentam, através da inteligência e do argumento, trazer o outro para mais perto de si sabendo, é claro, do risco de ser convencido pelo outro. O que estava em jogo ali era a possibilidade da mudança: ele tentava me dissuadir, eu tentava dissuadi-lo. Durante algumas horas, éramos dois cidadãos buscando vencer unicamente pela palavra e pela conversa (SALLES *apud* VENTURA, 2005, p. 206).

Convencido de que era preciso mudar de vida, o traficante decidiu percorrer a América Latina, enquanto rascunhava os primeiros capítulos de sua autobiografia. Entretanto, as remessas enviadas por João Moreira Salles duraram apenas quatro meses. Ao descobrir que seus telefones haviam sido grampeados, o documentarista decidiu esclarecer o acordo em entrevista ao jornal *O Globo*. A matéria reacendeu a crise na cúpula da polícia carioca durante o governo Anthony Garotinho e culminou na demissão do então Coordenador de Segurança, Luiz Eduardo Soares.

Localizado em Buenos Aires, capital argentina, pela imprensa brasileira, Marcinho VP retornou ao Rio e acabou preso. Na cadeia, refugiava-se nos livros para enfrentar a dificuldade de continuar fora do crime. Alguns dos volumes cobriam o corpo do traficante quando foi encontrado morto, dentro de uma lata de lixo, em 2003. “Em cima, um cartaz de cartolina dava a medida do ressentimento dos que o mataram: ‘Bandido não lê, seu babaca’”, lembra Zuenir Ventura (2005, p. 209). Embora com pena mais branda, João Moreira Salles também foi condenado pelo caso. As acusações custaram ao documentarista multa de R\$ 7400 e a prestação de serviços comunitários.

O drama do Márcio foi o drama da resistência à mudança: resistência nossa, de acreditar que isso é possível; resistência dele, de se livrar de uma identidade que, de certa maneira, o constituía, e que sempre o trazia de volta para o mesmo lugar (a mesma geografia, o mesmo discurso); e, finalmente, resistência dos bandidos, que não toleram a idéia de um traficante que não quer mais ser traficante, não por razões religiosas (geralmente aceitas), mas por razões da inteligência (SALLES *apud* VENTURA, 2005, p. 208).

A abertura de *Notícias de uma guerra particular* apresenta imagens de um ferro-velho onde a droga apreendida pela polícia passa por um processo de incineração. A

narração em *off* revela ao público, por meio de dados e estatísticas oficiais, a relação entre a expansão do tráfico de drogas e o aumento nos índices de criminalidade, além de desfazer a tradicional visão de que a favela é o único reduto da atividade criminosa. A locução informa ainda o recorte temporal escolhido pelos documentaristas, o que, para Said, reforça o caráter parcial do filme. “Ao anunciarem quando os depoimentos foram colhidos, os cineastas revelam o material que está sendo exibido como produto, como filme, e desconstroem a aura de realidade que reveste o filme documentário”, afirma (SAID, 2006, p. 216).

A expansão do tráfico de drogas, a partir da metade da década de 1980, é diretamente responsável pelo crescimento vertiginoso do número de homicídios. Uma pessoa morre a cada meia hora no Rio, 90% delas atingidas por balas de grosso calibre. A Polícia Federal estima que hoje o comércio de drogas empregue 100 mil pessoas no Rio, ou seja, o mesmo número de funcionários da Prefeitura da cidade. Nem todas moram em favelas. No entanto, a repressão concentra-se exclusivamente nos morros cariocas. Esse programa, rodado ao longo de 1997 e 1998, ouviu as pessoas mais diretamente envolvidas neste conflito: o policial, o traficante e, no meio do fogo cruzado, o morador.

O recurso da narração em *off* poderia indicar que o filme foi realizado nos moldes do documentário clássico, no qual a estrutura narrativa é construída a fim de reforçar logicamente o argumento defendido pelos cineastas. No entanto, a locução é utilizada apenas em cerca de dois minutos da produção (cujo tempo total é de 57 minutos), e os demais elementos estilísticos indicam que os preceitos do jornalismo narrativo e do cinema direto influenciam a maior parte do média-metragem – estilo que acompanha João Moreira Salles na maioria dos filmes que dirigiu.

A partir daí, o documentário é dividido em blocos que tratam de diferentes temas: o início, a repressão, as armas, o caos e o cansaço. Para construir o mosaico apresentado pelo filme, os diretores entrevistam representantes dos três grupos para os quais a produção volta suas lentes. “Os depoimentos apresentam histórias e posicionamentos pessoais, mas todos desembocam para a interferência do narcotráfico em suas vidas. Esse assunto permanece ao longo da narrativa e serve de gancho para que outros temas possam ser debatidos”, explica Souza (2006, p. 54). A montagem do filme trabalha o binômio causa-consequência, criando uma teia argumentativa que explicita a complexidade da violência urbana criada pelo tráfico de drogas.

Cada um desses segmentos vai defender sua importância criando um emaranhado de juízos de valor. Assim, o traficante argumenta sua superioridade em relação ao Estado, pois diz suprir a carência material dos moradores dos morros, e também afirma ser superior à polícia no que diz respeito ao armamento. A polícia, por sua vez, argumenta que “o crime não compensa”, e que dispõem de um poderoso armamento bélico, capaz de dar segurança à população. Esta última não crê no Estado como garantidor de direitos sancionados pela lei (SOUZA, 2006, p. 54).

Para cada segmento entrevistado, o documentário reserva um papel argumentativo diferente, estratégia reforçada pelo tratamento visual dispensado aos personagens. Os moradores de favela, policiais e traficantes – que atuam como participantes do documentário – expõem sua experiência de vida, enquanto as autoridades em segurança pública – que têm uma função explicativa – falam de temas gerais (tráfico, polícia, morro, segurança). “O fato de Hélio Luz exercer um cargo na chefia da polícia ou de Paulo Lins residir na favela Cidade de Deus indica que eles potencialmente poderiam cumprir a função de participantes, mas isto não se referenda no filme”, argumenta Autran. “Não vemos Hélio Luz vestido com o colete da Polícia Civil ou numa diligência nem Paulo Lins numa rua da citada favela. Eles são como que descontextualizados”<sup>21</sup>, completa.

Vestidos a caráter, os personagens do documentário podem ser facilmente reconhecidos sem as legendas explicativas. Enquanto o policial militar aparece armado e de farda, a população da comunidade veste bermuda e camiseta. Já os chefes do tráfico são filmados com máscara ou têm o rosto borrado por um efeito de computação gráfica. Os entrevistados que exercem função explicativa são enquadrados em planos mais fechados, de forma que sua indumentária – caracterizada pela sobriedade – não chame atenção do público.

O documentário mostra o paradoxo com que convivem moradores de favelas dominadas pelo tráfico de drogas, onde a comunidade se divide entre a corrupção da polícia e o paternalismo dos traficantes locais. Em comum, a truculência das ações praticadas por ambos os lados. “Antes do tráfico e das armas, era ruim viver no morro, porque a polícia subia chutando portas e levando tudo o que via pela frente. Agora, a polícia sobe com cuidado porque sabe que o tráfico está muito bem armado”, relembra Janete, moradora

---

<sup>21</sup> AUTRAN, Arthur. *O popular no documentarismo brasileiro contemporâneo*. **Mnemocine – Memória e imagem**, Disponível em [www.mnemocine.com.br/aruanda](http://www.mnemocine.com.br/aruanda). Acesso em abril de 2007.



entrevistada pelos documentaristas. Por outro lado, ela sabe que a violência dos bandidos pode facilmente voltar-se contra a comunidade: “Os traficantes ajudam a comprar remédio, mas, se acharem que a gente está agindo errado, eles são capazes de matar, esquartejar e exibir para todo mundo, só para servir de exemplo”, reclama.

As origens do narcotráfico nos morros cariocas são relatadas pelo escritor Paulo Lins, que associa o aumento da violência ao uso da cocaína pelos moradores de favela, e o ex-trafficante Carlos Gregório, conhecido como Gordo. Fundador da facção Comando Vermelho, ele explica como o contato entre presos comuns e presos políticos no presídio de Ilha Grande (RJ) influenciou a criação de organizações criminosas baseadas no tráfico de drogas. Costurando os depoimentos, fotos de outros idealizadores do CV, imagens de arquivo das comunidades e cenas do filme *Uma avenida chamada Brasil* (1989), documentário de Octávio Bezerra que registra o violento cotidiano dos moradores das áreas ao redor da Avenida Brasil, no Rio de Janeiro.

A seguir, o filme investiga o combate entre policiais e traficantes, contrastando a estratégia e o poderio bélico de ambos os lados. Nesse momento, a produção passa a exibir trechos da polêmica entrevista que o então chefe da Polícia Civil do Rio de Janeiro, Hélio Luz, concedeu aos documentaristas. Segundo a autoridade, os moradores das favelas cariocas vibram com o sucesso dos traficantes: “O coração vibra, não vibra? É lógico. É alguém deles que deu certo. Enfim, alguém nosso que pode ser gente”, afirma Luz, ao comentar como a comunidade avalia o poder dos criminosos.

O bloco seguinte mostra como crianças e adolescentes envolvidos com a criminalidade lidam com a repressão dos órgãos estatais. Jovens traficantes e internos do Instituto Padre Severino relatam a corrupção e a brutalidade que marcam as ações das forças policiais. Mais uma vez, Hélio Luz faz declarações controversas. Admite que a polícia brasileira é política e que as atitudes da instituição, muitas vezes, são arbitrárias: “Isto é uma sociedade injusta e nós garantimos essa sociedade injusta. O excluído fica sob controle e aí dele que saia disso”, afirma. “A política de segurança que se pratica aqui é eficiente. A sociedade quer uma polícia que não seja corrupta?”, questiona em seguida.

Instrumentos de sustentação da violência urbana, as armas também são objeto de estudo do documentário. O contraste entre o armamento utilizado por traficantes e aquele disponível para os policiais reforça a noção de guerra civil. “De um lado, estão os

traficantes com um poderio bélico avançado. De outro, a polícia mal equipada para combater o tráfico”, compara Souza (2006, p. 55). “Nessa relação desigual, o setor policial tem um papel decisivo e ambivalente, pois, como atestam os depoimentos, as armas chegam ao tráfico por intermédio da própria polícia”, completa. Como porta-voz dos policiais, o capitão Rodrigo Pimentel, que tenta assegurar a superioridade de sua instituição. Já o representante dos traficantes é Lico, um soldado do tráfico de apenas 13 anos, que surpreende pelo arsenal de armas.

Os assuntos até agora abordados dão a dimensão do caos vivido pelos moradores da cidade, tema do próximo bloco. A partir daí, o documentário assume um tom de desilusão, sentimento reforçado pela sobriedade da música incidental e pelo conteúdo dos depoimentos apresentados. A falta de controle da polícia, limitação admitida pelos representantes da instituição, reforça a idéia de que o conflito está longe de ser solucionado. Intercaladas aos depoimentos, imagens de arquivo da extinta Rede Manchete que mostram a fuga de traficantes em meio ao fogo cerrado. Em câmera lenta, a cena é repetida diversas vezes. “Você aperta este morro aqui, eles espirram para o do outro lado. Tu aperta do lado, espirra do outro. É uma guerra sem fim”, desabafa o Capitão Pimentel, que chama atenção para a sedução que o narcotráfico exerce, cada vez mais cedo, entre crianças e adolescentes da comunidade. “Num contexto em que matar é uma questão de ‘oportunidade’, o caos está definitivamente instalado”, conclui Souza (2006, p. 56).

Em meio a tantas frentes de combate, a perda da esperança é sentimento comum entre policiais, traficantes e moradores. Intitulado *Cansaço*, o último bloco do documentário apresenta depoimentos que atestam a perda de referencial nesse fogo cruzado. “Eu tomei penitenciárias armado de, por exemplo, metralhadoras, revólver, granada, pistola... Assaltei delegacias, assaltei camburão... Para quê? Que história eu fiz? O crime é história? Não é história”, lamenta o ex-traficante Gordo. A idéia de que o conflito é inútil e a sensação de desilusão compartilhada pela população são representadas pela montagem paralela de dois funerais: o de um policial e o de um traficante. Como desfecho, a imagem de um túmulo sobreposto por nomes de vítimas dos dois lados da guerra até o completo escurecimento da tela.

“*Notícias de uma guerra particular* funciona como uma espécie de abre-alas para que outros documentários pudessem, mais adiante, abordar questões relativas à violência

urbana”, defende Souza (2006, p. 77), para quem o filme negligencia um elemento importante do tráfico de drogas: o mercado consumidor. “O consumidor é uma peça-chave na engrenagem que delega ao tráfico o caráter de empresa atacadista, com filiais em todo o país”, explica (2006, p. 78). De fato, o papel das classes média e alta no conflito apenas perpassa, em alguns momentos, os depoimentos dos entrevistados.

A análise do filme coloca em primeiro plano sua força expositiva, que não deixa dúvidas sobre o caótico estado de violência urbana que assola o Rio de Janeiro. “*Notícias de uma guerra particular* é uma obra concebida principalmente através da garimpagem e da montagem de imagens que, isoladas ou colocadas sem critério lado a lado, formam um conjunto dissonante, mas juntas refletem, reproduzem um ‘real’”, defende Said (2006, p. 220). As estratégias cinematográficas utilizadas pelos documentaristas constroem um cotidiano de guerra civil, no qual a população carioca fica à mercê do conflito entre polícias e traficantes. Confronto que está longe de ter um fim.

#### **4.2 Falcão – Meninos do Tráfico**

Ao longo de seis anos, o rapper MV Bill e o produtor cultural Celso Athayde colocaram em prática um projeto de pesquisa cujo objetivo era mapear o cotidiano dos jovens que trabalham para o tráfico de drogas e entender as razões que os levaram a seguir esse caminho. Como metodologia, apenas o registro audiovisual da visita a favelas de diferentes estados brasileiros. “Era uma forma errada de conduzir o trabalho, mas, por outro lado, era a maneira que nos seduzia fazer; a falta de organização nos fazia diminuir a depressão que esse trabalho causava”, relembra Athayde (SOARES; BILL; ATHAYDE, 2005, p. 51). Em artigo publicado no livro *Cabeça de Porco*, os músicos explicam o que os motivava a continuar, mesmo sem saber que tipo de resultado poderia ser alcançado com o estudo.

Uma coisa era possível, sim: permitir que o Brasil descobrisse um outro Brasil, que está pelejando e correndo por fora como um azarão, mas que está no páreo e pode ganhar a corrida. Podíamos permitir que o Brasil soubesse que, por trás de uma arma, tem um coração batendo; que é preciso uma grande intervenção política no país para que não estejamos fadados à escravidão de seres humanos; e que essa intervenção não seja policial, mas em todas as áreas. Não é possível continuar matando esses jovens como se eles fossem nossos algozes. Não é

possível ficar martelando esses jovens e os enjaulando como animais em celas frias. Não é possível a sociedade se escandalizar com as rebeliões dos menores e não ficarmos escandalizados com o fato de serem zero as chances de suas famílias serem parte de uma sociedade civilizada (SOARES; BILL; ATHAYDE, 2005, p. 31).

Foram captadas mais de 217 horas de imagens que, mais tarde, foram transformadas no documentário *Falcão – Meninos do tráfico*. Lançada em 2006, a produção registra o trabalho de crianças e adolescentes encarregados de vigiar a entrada de policiais e traficantes nas favelas. "Falcão não dorme, ele só descansa", explica um dos 17 personagens centrais. Além das cenas de intimidade com metralhadoras, granadas, maconha e cocaína, o filme registra o enterro dos meninos – segundos os diretores, apenas um dos entrevistados não foi assassinado. "Apenas uma das crianças ainda está viva. Porque está presa. E agora ela é um outro tipo de vítima, no caso de um modelo social discriminatório, que deveria ter começado a se desestruturar depois da abolição da escravatura"<sup>22</sup>, lamenta MV Bill.

A natureza do projeto impunha barreiras físicas e culturais a sua realização. Sem patrocínio, os documentaristas tiveram de arcar sozinhos com os custos das filmagens. Por outro lado, o caráter independente da pesquisa e a origem dos realizadores – MV Bill e Celso Athayde foram criados na Cidade de Deus, comunidade carioca onde moram até hoje – ajudaram a abrir as portas das favelas visitadas.

A confiança dos meninos também não foi difícil de ser conquistada. Na maior parte das vezes, os falcões apoiavam o projeto e não viam problemas em aparecer diante das câmeras – desde que não fossem identificados. Segundo os diretores, o convite para entrevista era feito no momento da visita, a fim de manter a espontaneidade dos depoimentos. "Chegar aos morros para falar com os moleques poderia ser ruim se eles já estivessem há meses nos aguardando; nós não queríamos que ficassem ensaiando no espelho o que mais tarde iriam nos dizer", relata Athayde (SOARES, BILL e ATHAYDE, 2005, p. 40).

O apoio dos traficantes, no entanto, não era sinônimo de segurança. A rivalidade entre policiais e bandidos, por vezes, colocava os músicos no meio do fogo cruzado. Nesses

---

<sup>22</sup> BECKSTEIN, Aline; MELO, Lourenço. *Rapper defende políticas públicas "mais fortes" para que "cheguem na população"*. **Radiobras**, Mar. 2006. Disponível em [www.radiobras.gov.br](http://www.radiobras.gov.br). Acesso em junho de 2007.

momentos, os documentaristas contavam com a escolta oferecida pelos entrevistados, como revela Celso Athayde, ao lembrar a visita a uma comunidade do sul do país. “Resolveram que fariam um mutirão de moradores para nos levar até a saída da favela. Entre eles, estariam alguns falcões – é que quando eles guardam suas armas, viram pessoas normais” (SOARES; BILL; ATHAYDE, 2005 p. 59).

A proximidade com os meninos do tráfico reforçou a opinião dos documentaristas de que o problema deve ser solucionado, sobretudo, por uma estratégia de desenvolvimento social. Desde a infância, MV Bill e Celso Athayde conviveram com a sedução do narcotráfico e viram diversos amigos optarem pelo caminho das armas. Durante a pesquisa, os músicos enfrentaram situações que tornaram menos nítida a fronteira entre certo e errado traçada pela classe média brasileira.

O nome “traficante” nada tinha a ver com aqueles dois que nos recebiam de braços abertos e que pareciam ter corações bondosos como o do papa, pareciam ser incapazes de fazer mal a uma mosca. Mas, na verdade, a contradição era minha, estava na interpretação que eu fazia, pois, afinal, no fundo, eu sabia que a função principal daqueles jovens empresários era a venda da desgraça para outros jovens de comunidade como eles. No fundo, eu sabia que eles tinham o sorriso de quem doa leite para os filhos mais novos das famílias e viram benfeitores das quebradas, enquanto, com a outra mão, viciam seus outros filhos e os tornam escravos da engrenagem mórbida das drogas (SOARES; BILL; ATHAYDE, 2005, p. 41).

Parte do projeto *Falcão*, que engloba ainda um livro e um CD homônimos, o documentário foi produzido pela Central Única de Favelas (Cufa), organização fundada por MV Bill em parceria com outros ativistas sociais. Em março de 2006, a produção foi apresentada em seqüência pelo programa *Fantástico*, da TV Globo. Os três blocos ocupados pelo média-metragem foram interrompidos apenas por intervalos comerciais. Há 33 anos no ar, o dominical jamais dedicara tanto espaço a uma produção independente.

De acordo com a assessoria de imprensa da TV Globo, *Falcão – Meninos do tráfico* obteve audiência média de 37 pontos no Ibope. A emissora afirma que, de cada 100 televisores ligados, 54 estavam assistindo ao filme. As fortes imagens mostradas pelo documentário inspiraram projetos colocados em prática pela sociedade civil. Em linhas gerais, as iniciativas – batizadas com o mesmo nome do média-metragem – oferecem apoio a instituições que trabalham com famílias de baixa renda.

Ao longo do documentário, o público acompanha não só entrevistas com os meninos envolvidos com o tráfico de drogas, mas também pequenos depoimentos do *rapper* MV Bill. Logo na abertura do documentário, o músico esclarece os objetivos do filme, aparentemente durante uma de suas viagens pelo país. Ao fundo, uma favela de Goiânia (GO).

Eu estou mostrando, dentro desse documentário, a vida de pessoas que talvez nem façam parte de estatística. Talvez só virem estatística depois de mortas. E não estou mostrando de uma forma glamourizada, que as pessoas vão assistir para aplaudir nem achar que é tudo bonito, que é tudo belo. Acho que eu estou tentando dar uma visão de problema. E, vendo como um problema, acho que ele precisa ser mostrado para que ele possa ser debatido e até resolvido. Se continuar guetificado e escondido como sempre ficou, as pessoas vão continuar ignorando. Ignorando quem vende, ignorando quem compra, ignorando quem morre e quem mata.

Em seguida, apresenta o personagem principal do documentário: “Falcão é o jovem que vigia e toma conta da favela”. As inserções do *rapper*, intercaladas com cartelas que apresentam o universo do tráfico, dividem o filme em blocos temáticos, segundo os quais os depoimentos dos entrevistados são montados. Filmadas nas comunidades, as participações do cantor conferem-lhe legitimidade na condução do documentário ao demonstrarem sua proximidade com o tema abordado. Somam-se a isso a trajetória de vida do músico e sua luta pela valorização dos espaços populares.

A postura dos diretores ao longo do filme permite classificá-lo como representante do *modo participativo*, um dos seis subgêneros documentais estabelecidos por Nichols.

Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo. O cineasta despe o manto do comentário com voz-*over*, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde posou a mosquinha na parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos) (NICHOLS, 2005, p. 154).

Assim, nesse modo de representação, a presença do diretor ganha importância para o desenrolar do filme. “Podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir imediatamente, na mesma arena histórica em que estão aqueles que representam o tema do filme. Surgem as

possibilidades de servir de mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador”, explica Nichols (2005, p. 155).

Esse tipo de atuação pode ser percebido durante o depoimento dos meninos entrevistados por MV Bill e Celso Athayde. Embora não entrem em quadro, os diretores se fazem presentes por meio das perguntas, que, em diversos momentos, levam os personagens a refletir sobre suas trajetórias de vida. “No documentário participativo, a entrevista representa uma das formas mais comuns de encontro entre cineasta e tema”, afirma Nichols (2005, p. 159). “Os cineastas usam a entrevista para juntar relatos diferentes numa única história. A voz do cineasta emerge da tecitura de vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem” (2005, p. 160).

Em outra cena, *o rapper* expõe os problemas que enfrentou ao realizar o documentário, como a preocupação em fazer o público compreender a brincadeira de crianças e adolescentes que se espelham no tráfico de drogas para criar uma espécie de “polícia e ladrão”.

É um grande desafio pegar essas imagens – que são uma brincadeira e que eu sei que é uma brincadeira – e mostrar isso para as pessoas com uma forma que elas não achem que aquilo é verdade. Porque é muito real a brincadeira deles. Todos os detalhes que eles vêem na vida real, que eles vêem os bandidos fazendo, eles querem imitar.

*Falcão – Meninos do tráfico* impressiona ao humanizar adolescentes que, tradicionalmente, são personagens de narrativas publicadas nos cadernos policiais dos jornais. Ao mesmo tempo em que defendem a truculência do tráfico – ao ser perguntado sobre os delatores, um dos meninos não hesita em descrever a punição: “Nós mata. Pica ele, taca fogo, faz tudo” –, eles revelam os dramas que os levaram a seguir pela vida do crime: “Eu queria o amor de uma mãe, de uma tia, e isso eu nunca tive. O amor de uma família que, se eu precisasse conversar, ela estaria lá. Se eu tivesse uma família para conversar, eu não estaria nessa vida, não”, desabafa um dos entrevistados.

A ingenuidade dos meninos contrasta com as armas que levam a tiracolo. “Falcão? Para mim, significa aquele que está no tráfico noturno. Não dorme. Parece um passarinho que não dorme à noite”, diz um dos soldados ao definir sua atividade. Em outro momento, um dos adolescentes revela aos documentaristas que seu sonho é conhecer o circo – desejo

atendido pelos músicos, que o acompanham em uma apresentação. “Quando sair da boca, eu queria ser palhaço. Se eu sair da boca agora, hoje, amanhã eu vou procurar um curso. Desde pequenininho, desde pequenininho, eu tenho vontade de ser palhaço”, diz, ao comentar seus planos para o futuro.

A indústria da droga é esmiuçada pelo documentário, que apresenta o percurso da mercadoria desde a chegada na favela até o comércio varejista nas bocas de fumo. Entre os envolvidos no processo, é freqüente o uso de expressões empresariais: “Carga é o pó da boca que movimenta a firma”, explica um dos vapores, menores de idade responsáveis pela venda do produto. A indústria da droga também oferece empregos temporários, em atividades de base. É comum o recrutamento de funcionários para endolar a mercadoria. Depois de embalados, os papelotes são vendidos na comunidade, que oferece segurança aos consumidores com o trabalho de falcões e fogueteiros – jovens que avisam os traficantes sobre a chegada da polícia ou de possíveis inimigos.

Entremeando o processo, o dubio relacionamento com os policiais, que garantem a liberdade dos traficantes em troca do pagamento de propinas. “Se acabar o crime, acaba a polícia porque quem dá dinheiro para os polícia somos nós. Eles tiram mais que o necessário do salário deles”, comenta um falcão, que conclui: “O tráfico não vai acabar tão cedo”. Apesar da conivência, os policiais não são considerados amigos da comunidade porque, freqüentemente, quebram o acordo e prendem os adolescentes para ganhar mais dinheiro com a negociação de sua liberdade. “Os caras me esculacharam, quase me levaram de dura, me bateram pra caralho. Os caras pega, os caras machuca. Os polícia são safados”, critica outro entrevistado.

O envolvimento com o narcotráfico não dilui o perigo associado à droga, pelo contrário: os meninos sabem os problemas que o vício pode trazer. “O *crack* acaba com a pessoa totalmente, deforma a pessoa toda. A pessoa está saudável, começa a usar, daqui a um mês está magra, acabada, cara de velho”, diz um dos falcões. No entanto, o uso de entorpecentes é justificado pela intensa jornada de trabalho dos soldados do tráfico. “Tem que fumar um baseado, dar um ‘teco’, ainda mais na madrugada. Tem que dar um ‘teco’ para acordar”, explica outro entrevistado.

O documentário aborda ainda a banalização da morte, registrando o enterro de meninos que trabalhavam para o tráfico; o fascínio exercido pelas armas, não só por serem



símbolo de poder, mas também por atraírem a atenção das meninas nos bailes *funk*; o incoerente relacionamento com a comunidade, que envolve, ao mesmo tempo, paternalismo e truculência; a falta de referência paterna, motivo de revolta para os adolescentes que optaram pelo narcotráfico; e o poder da figura materna, alusão freqüente entre as justificativas para a entrada na vida do crime. “Eu trafico mais pela minha mãe”, diz um dos jovens. Logo em seguida, outro adolescente confirma a regra: “Minha mãe já fez tudo por mim. A gente tem que fazer por ela agora”.

Em nenhum momento do filme o discurso dos meninos trata a atuação no narcotráfico como fruto de uma opção. As justificativas são diversas: vão desde a exclusão social até a desestruturação familiar, passando pelos altos índices de desemprego e a baixa capacidade de consumo. “A gente sabe que é errado, mas a gente tem que fazer alguma coisa. Não tem trabalho para a gente arrumar, então a gente tem que viver nessa condição de entrar na vida do crime”, comenta um dos entrevistados. Outro falcão confessa que, além do traficar, comete pequenos furtos para conseguir dinheiro: “Eu roubo porque ninguém me dá nada. Se eu não roubar, ninguém vai me dar. Aí, eu tenho que roubar mesmo. Se eu não roubar, vou ficar duro. Eu roubo para viver”.

Segundo especialistas, os depoimentos exibidos no documentário não apresentam novidades sobre o universo do narcotráfico. A força narrativa do filme reside no impacto das imagens, que chocam o espectador ao conduzi-lo de maneira tão realista pelo cotidiano dos meninos do tráfico. “Por mais que se conheça essa realidade, não é fácil presenciar uma criança armada e drogada dizendo que quer ser bandido quando crescer. Ou presenciar crianças de 6 a 8 anos brincando de traficar, de usar drogas, de matar”<sup>23</sup>, defende o psicólogo Caio Feijó, que pesquisa o envolvimento de crianças e adolescentes moradores de favela com o crime. “Sempre será uma experiência assustadora, impressionante e revoltante”, completa.

Durante o documentário, nenhum dos entrevistados tem o nome revelado nem pode ser identificado visualmente. Parte dos meninos se deixa filmar sem esconder o rosto, mas sua imagem é apresentada fora de foco, recurso utilizado freqüentemente no telejornalismo. Nem mesmo os parentes das vítimas são creditados ou aparecem sem o efeito de

---

<sup>23</sup> FEIJÓ, Caio. *Interpretando Falcão – Meninos do tráfico*. **Conhecimento Interativo**, Jul. 2006. Disponível em [www.revistacientifica.famec.com.br](http://www.revistacientifica.famec.com.br). Acesso em junho de 2007.

computador. A exceção é o ex-trafficante que encerra o documentário. Baleado em confronto com a polícia, ele ficou paraplégico aos 23 anos. Na cadeira de rodas, diz estar arrependido e defende que o caminho do tráfico é mais fácil de ser seguido. “A malandragem é ser trabalhador”, afirma.

Aliado ao recurso, a montagem do filme transforma os meninos do tráfico em um tipo sociológico. Conforme a divisão dos temas, os depoimentos são intercalados de modo a reforçar um argumento, sem deixar espaço para contradições entre os entrevistados. Por vezes, as falas são tão picotadas que um personagem completa a idéia expressa por outro. Costurando a narrativa, versos do rapper MV Bill, famoso pelas músicas que relatam o cotidiano das comunidades populares.

Tal estratégia já foi largamente utilizada nos filmes da produção documental brasileira – sobretudo quando as técnicas do documentário clássico predominavam entre as influências dos cineastas. Embora não seja representante dessa escola, *Falcão – Meninos do tráfico* utiliza um modo de significação que Bernardet define como *particular/geral*.

O filme [*Viramundo*, de Geraldo Sarno] funciona porque é capaz de fornecer uma informação que não diz respeito apenas àqueles indivíduos que vemos na tela, nem a uma quantidade muito maior deles, mas a uma classe de indivíduos e a um fenômeno. Para isso, para que passemos dos conjuntos das histórias individuais à classe e ao fenômeno, é preciso que os casos particulares apresentados conttenham os elementos necessários para a generalização, e apenas eles. [...] Como não somos informados sobre essa operação de limpeza do real, temos diante de nós um sistema que funciona perfeitamente, em que geral e particular se completam, se apóiam, se expressam reciprocamente (Bernardet, 2003, p. 19).

Assim, o documentário não apresenta, por exemplo, as diferenças entre o tráfico de drogas praticado nos diversos estados do país. Os problemas enfrentados por crianças e adolescentes das comunidades cariocas são os mesmos que preocupam a juventude de Brasília. A corrupção policial está presente, na mesma intensidade, tanto em São Paulo quanto no Rio Grande do Sul. A falta de créditos que informem onde as imagens foram filmadas reforça o caráter universal das mazelas mostradas pela produção.

O documentário foca sua atenção nos depoimentos dos falcões. Não apresenta, portanto, entrevistas com especialistas que pudessem, de alguma forma, contextualizar os problemas mostrados. No entanto, *Falcão – Meninos do tráfico* não abre mão por completo da chamada “voz do saber”. Em diversos momentos, MV Bill assume essa função, seja ao

explicar a engrenagem do tráfico de drogas, seja ao comentar cenas mostradas pelo filme. No final, cabe ao *rapper* fazer um balanço dos possíveis resultados alcançados pela produção.

Eu não sei exatamente qual é o papel exato desse documentário. Solucionar eu tenho certeza que não é. Nem eu tenho essa resposta, ninguém tem: nem juiz, nem presidente da República... Ninguém consegue resolver isso. Mas é mais um instrumento para ajudar a pensar, repensar as leis dentro do Brasil, repensar o conceito de humanidade de que se fala tanto. Acho que o rap não tem a obrigação de ser ético nem sensato. Por isso, eu acho que ele cuida dessas questões também. Questões ignoradas por outras vertentes musicais, por outros artistas. Ignorado pelo poder público. Acho que tem que ser mostrado, sim, não só esse, como todos os problemas para que as pessoas discutam e até façam uma reflexão. E vejam se é esse mesmo o Brasil que a gente quer. Ou a gente tem um Brasil só ou a gente tem dois Brasis. E parece que estão cuidando mais de um e esquecendo do outro. Só que o outro está crescendo e se transformando num monstro. Nós já perdemos o controle, está engolindo todo mundo.

#### **4.3 Favela e asfalto, mundos complementares**

A comparação entre os documentários *Notícias de uma guerra particular* e *Falcão – Meninos do tráfico* permite traçar pontos de encontro e de afastamento entre as produções. A partir dessa análise, é possível formular hipóteses que expliquem o papel exercido pelos filmes no imaginário social. Não é o objetivo desse estudo descobrir de que maneira os títulos foram recebidos pelo público – para isso, seria necessária uma pesquisa rigorosa e aprofundada sobre o tema, além de metodologia própria. Do contrário, corre-se o risco de registrar o fenômeno de forma superficial e caricata. A meta deste trabalho é refletir sobre a produção documental contemporânea, analisando o recorte da realidade registrado por cineastas da favela e do asfalto. Como resultado, serão apontados caminhos para o debate sobre a influência do cinema na construção do imaginário da sociedade.

A diferença fundamental entre os filmes está no olhar oferecido pelos documentaristas. Enquanto *Notícias de uma guerra particular* procura *entender* as causas e consequências do caos instalado na cidade a partir da expansão do tráfico de drogas, *Falcão – Meninos do tráfico* tem por objetivo *apresentar* o cotidiano de crianças e adolescentes que trabalham para o narcotráfico, realidade à qual a maior parte da sociedade não tem acesso.

A origem dos diretores é fator importante para a compreensão dos papéis exercidos pelos documentários. MV Bill e Celso Athayde foram criados na Cidade de Deus, comunidade popular carioca onde moram até hoje. Embora não estejam envolvidos com o tráfico de drogas, esse universo lhes é familiar, seja pela influência que a atividade criminosa exerce no cotidiano da favela, seja pelo exemplo de amigos que seguiram esse caminho. Já João Moreira Salles e Kátia Lund vieram de famílias ricas e, até a realização do filme, não tinham grande proximidade com o tema.

Outro elemento que explica a diferença de enfoque é a motivação inicial para a produção dos documentários. *Notícias de uma guerra particular* foi realizado sob encomenda da televisão francesa; portanto, tinha como objetivo esmiuçar o mecanismo da violência urbana carioca e apresentá-lo para uma platéia sem grande familiaridade com o tema. Por outro lado, *Falcão – Meninos do tráfico* nasce pelo engajamento dos diretores com a valorização das favelas e as mudanças sócio-econômicas necessárias para a melhoria das condições de vida dos moradores.

As origens distintas não se traduzem em olhares mais ou menos críticos. Ambos os documentários enxergam o narcotráfico como um problema social, fruto de um país assolado por desigualdades econômicas que garante acesso a emprego, educação e saúde apenas para poucos. Mesmo a atuação da polícia – ponto de divergência entre a classe média e os líderes comunitários – encontra sérias restrições nos dois filmes.

A corrupção e a truculência de membros da instituição são denunciadas por moradores e traficantes, que se queixam dos freqüentes abusos de poder. *Falcão – Meninos do tráfico* mostra a importância dos policiais para a manutenção do lucro e do poder provenientes do narcotráfico. Em *Notícias de uma guerra particular*, o caráter eminentemente repressivo do trabalho da polícia é criticado de forma veemente, posicionamento que vai de encontro à opinião de grande parte dos moradores do asfalto.

No entanto, os documentários divergem frente os motivos que levam crianças e adolescentes a trabalhar para o tráfico de drogas. *Notícias de uma guerra particular* encara a atividade como uma opção. A produção não despreza as dificuldades enfrentadas pela falta de emprego, os baixos salários, a falta de qualificação profissional e a discriminação que os moradores de favela sofrem. Ainda assim, o envolvimento com o narcotráfico

aparece como uma escolha capaz de oferecer aos meninos um *status* mais elevado do que o fornecido por outros empregos.

O posicionamento não está presente apenas na fala das autoridades em segurança pública entrevistadas pelos documentaristas, como se poderia supor. Ao comentar o envolvimento com o tráfico, o traficante Adriano, então gerente das bocas de fumo do morro, admite que sua vida poderia ter seguido rumos bem diferentes. “Eu poderia até ter sido uma pessoa simples, poderia não estar hoje em dia tendo que correr da polícia, tendo que estar vivendo no morro. Eu poderia até estar trabalhando um trabalho humilde, mas com uma boa condição de vida também”, diz o rapaz, que, logo em seguida, lista os motivos que o levaram a entrar para o crime: “Se eu roubo e se já roubei, não foi para cheirar cocaína. Se fiz, foi porque tive que comprar, primeiramente, alimentação, que eu não podia morrer de fome. Em segundo lugar, era para ajudar minha família. Em terceiro, para eu me manter, andar arrumado”.

O depoimento do líder comunitário Itamar Silva reforça a idéia: “Essa juventude que está na favela, que já é a terceira geração, busca uma afirmação muito forte nessa cidade. Então, acho que o tráfico oferece isso também. Oferece um respeito que ele não tem quando *opta* por ser um entregador de remédios de farmácia”, afirma o ativista, ao comentar a atração que o narcotráfico exerce em crianças e adolescentes do morro.

Em contrapartida, *Falcão – Meninos do tráfico* trata a entrada de jovens na atividade criminosa como um fenômeno natural, já que a sociedade não oferece aos moradores de comunidades populares condições de vida satisfatórias. “Como você está vendo aí, sou um cara que nem era pra estar aqui. Na realidade, nem era pra estar aqui. Mas é isso aí que o governante quer. É ter nós aqui mesmo porque ele não liga pra nada. Então, nosso único recurso é recorrer a isso aí, à boca de fumo, para nós sobreviver, sustentar nossa família”, diz um dos entrevistados responsáveis por endolar a droga. Em seguida, outro jovem lamenta precisar seguir o caminho: “Se eu não conseguir arrumar uma batalha, ajudar minha mãe dentro de casa, ver que o negócio está difícil, eu tenho que virar bandido, como eu já estou quase entrando”.

O único entrevistado que explicita o caráter optativo da entrada no crime é o ex-traficante que aparece no encerramento do documentário. Ao fazer um balanço dos malefícios e das benesses trazidas pelo tráfico de drogas, ele diz que a escolha traz poucos

benefícios. “Os outros diz: ‘Corre no sangue’. Não corre no sangue, não. Entra se quiser. Eu deixo bem explicado”, afirma.

A diferença de postura pode parecer sutil, mas é considerada fundamental por outros grupos marginalizados em busca de inclusão social. Responsável pela ONG Davida, que promove a cidadania de garotas de programa, a socióloga e ex-prostituta Gabriela Leite rejeita o rótulo de vítima da sociedade e defende que a prostituição é, antes de qualquer coisa, uma escolha profissional. Para ela, a valorização da atividade passa pelo enfraquecimento da comum associação entre pobreza e sexo pago.

Quantas mulheres pobres deste país seriam prostitutas? E não são! É uma opção. Às vezes, eu ouço relato assim: “Eu jamais iria lavar calcinha de madame”. Isso não é fazer uma opção? As opções dela eram mínimas, mas existiam. O mesmo acontece na alta prostituição. A garota tem um leque enorme de opções, mas escolhe a prostituição. Ela não é menos prostituta que a minha colega mais pobre da Central do Brasil. Ela é puta igual, na minha concepção. Por menor que seja, sempre tem opção.<sup>24</sup>

Apesar das divergências, ambos os filmes encaram o problema do tráfico de drogas com pessimismo. Em *Notícias de uma guerra particular*, o ciclo da violência urbana assume caráter infundável com a guerra entre policiais e traficantes, que alimenta o ódio dos dois lados do confronto. A atmosfera de desesperança também toma conta de *Falcão – Meninos do tráfico*, documentário que defende o engajamento da sociedade como única medida capaz de amenizar a atração do narcotráfico entre crianças e adolescentes.

Em face das idéias expostas ao longo do trabalho, é possível afirmar que os documentários analisados contribuem de formas distintas para a construção do imaginário social acerca do tráfico de drogas e do cotidiano das favelas. *Notícias de uma guerra particular* apresenta o tema sob ângulos mais abertos, mostrando as falácias de teorias enraizadas há tempos na sociedade. A produção desfaz, por exemplo, o mito de que todos os moradores da favela estão envolvidos com o narcotráfico, além de tornar menos nítidas as fronteiras entre bem e mal, ao focar a ação truculenta dos policiais e as dificuldades por que passam os meninos do tráfico.

Por outro lado, o documentário de MV Bill e Celso Athayde aposta na humanização dos falcões, inserindo os garotos em narrativas das quais não costumam ser protagonistas.

A brutalidade do narcotráfico, que institui como lei o assassinato de pessoas que atrapalhem a atividade, permeia a produção em raros momentos. Ao mostrar o enterro de jovens empregados do tráfico, o filme sugere que a banalização da morte se volta contra os próprios meninos, que perdem a vida cedo e acabam com as esperanças de familiares e amigos. A violência, portanto, aparece desvinculada do cotidiano das classes média e alta, público-alvo do filme. A estratégia facilita a comoção do público com o cotidiano dos jovens.

A comparação entre os depoimentos brutos e os relatos apresentados pelo documentário ilustra os assuntos priorizados pelos diretores. O livro *Cabeça de Porco* publica, na íntegra, a entrevista de um dos falcões que aparece no filme. Durante a conversa, o menino relembra a ocasião em que foi acusado injustamente de ter entregado o “dono do morro”. Ao descobrir o verdadeiro delator, o chefe da boca incumbiu o garoto de esquartejar o culpado. Os nomes utilizados na transcrição são fictícios.

Como o dono da boca era parente do moleque que deu ele, os amigo deram seis dias para ele meter o pé da favela. O moleque não ralou; ficou de deboche. Isso foi numa segunda-feira. Na sexta, o patrão estava ‘boladão’ com alguma coisa. Pegou a 40, explodiu a testa do moleque, bum!, e jogou no mato. Eu não sabia de nada, estava dormindo, esperando o meu plantão pra começar os trabalhos. Ele ligou pra mim: “Mariano, vem pra cabeça de porco que você tem uma missão pra fazer”, e eu falei: “Já é, mano”. Mas fiquei escaldado. Fui com meu fiel, um menorzinho, o Chiquinho. Ele falou assim pra mim: “Olha aí o que está dentro do mato”, aí quando eu levantei o mato, quem tava era o Neto, sobrinho dele. Eu disse: “Mas qual foi? Qual foi? Por que você derrubou o Neto?” “Porque foi ele quem me xisnoveou, não foi tu. Eu estava desconfiado de tu, mas não foi tu que me xisnoveou, não. Foi mal. Valeu, meu parceiro”. Eu falei: “Já é”. Aí, ele mandou eu picotar o Neto todinho. Eu não soube picotar um braço, aí ele foi e pá, picotou e deixou o braço mole, aí eu fui e pá, arranquei, arranquei o outro braço, arranquei as duas pernas e, depois, o outro menorzinho que estava comigo arrancou a cabeça. Aí nós botamos dentro das bolsas e jogamos lá atrás do mato (SOARES; BILL; ATHAYDE, 2005, p. 139).

O episódio não é relatado no documentário, que apresenta apenas o final da fala do menino, quando ele justifica a entrada no crime com a desestruturação de sua família: “Eu queria o amor de uma tia, de uma mãe, isso que eu nunca tive, o amor de uma família, que quando eu precisasse para conversar, ela estivesse lá, viesse conversar comigo. Mas eu nunca tive. Se eu tivesse uma família pra conversar, eu não estaria nessa vida, não”.

---

<sup>24</sup> DANTAS, Iracema. *Entrevista: Gabriela Leite*. **Portal Ibase**, Abr. 2006. Disponível em [www.ibase.br](http://www.ibase.br). Acesso em junho de 2007.

A opção dos documentaristas imprime à produção forte caráter emotivo a fim de mostrar à sociedade que, antes da repressão, é preciso oferecer a crianças e adolescentes da favela caminhos para uma vida mais saudável, tanto física quanto psicologicamente. Talvez por isso *Falcão – Meninos do tráfico* tenha causado tanta comoção na época de sua exibição. Longe de despertar reações que acusassem o documentário de fazer apologia ao crime, como o videoclipe *Soldado do Morro*, censurado pela polícia antes mesmo do lançamento nacional, o filme ganhou elogios até do presidente Luiz Inácio Lula da Silva.

É possível que, se *Notícias de uma guerra particular* tivesse mostrado a trajetória de Marcinho VP pelo mesmo prisma, a amizade entre o traficante e os documentaristas não tivesse sido alvo de tanta polêmica. Envolto apenas nas narrativas de violência e transgressão veiculadas pela imprensa, o criminoso não ganhou da sociedade a chance de trilhar novos percursos.

Nota-se, portanto, que as diferenças entre os documentários analisados assumem uma relação de complementaridade. Ao apresentarem diferentes recortes da realidade, cineastas da favela e do asfalto contribuem para a qualificação dos debates sobre o tema que enfocam. Nesse sentido, a maior ou menor proximidade com o assunto fica em segundo plano; o requisito mais importante é a disposição em abandonar conceitos prévios e em se relacionar com o universo retratado de maneira crítica e ética.

A teoria de que um fenômeno social seria retratado de forma mais legítima pelos indivíduos nele diretamente envolvidos é rechaçada por Bentes. “Se fosse assim, escritores não escreveriam sobre situações que não viveram, cineastas só falariam de seus grupos sociais etc.”. No entanto, não se pode negar que a produção artística de grupos periféricos é fundamental para a compreensão das realidades que essas pessoas vivem. “Certamente que a entrada de jovens vindos das periferias na TV, na universidade, nas redações de jornal, nos teatros, nas editoras, nos lugares de decisão política e produção cultural muda estereótipos e traz discursos que podem disputar e concorrer com o que está aí dado”<sup>25</sup>, completa a pesquisadora.

A democratização do espaço cultural – e dos universos acadêmico, jornalístico e político, dentre tantos outros – deve ser percebida como condição fundamental para a

---

<sup>25</sup> MELO, Dafne. *Ivana Bentes: o contraditório discurso da TV sobre a periferia*. **Brasil de Fato**, Fev. 2007. Disponível em [www.brasildefato.com.br](http://www.brasildefato.com.br). Acesso em junho de 2007.



transformação do imaginário social e o estímulo aos debates sobre a sociedade contemporânea. No entanto, para que essa estratégia funcione de maneira efetiva, são necessários investimentos em políticas de inclusão capazes de transformar as históricas desigualdades brasileiras. O campo documental já recebeu alguns desses projetos. Resta batalhar para que o cinema, mais uma vez, seja capaz de influenciar as demais esferas sócio-culturais.

## **6. Considerações finais**

Ao longo deste trabalho, as favelas brasileiras foram retratadas de diferentes maneiras: do discurso higienista no início da República à definição das comunidades como espaços de carência e exclusão social, até chegar à visão da favela como local de conflito, mas também de criatividade. Durante os cem anos de existência dos espaços populares, essas representações vêm lutando pela hegemonia no imaginário social – ainda hoje, marcado por estereótipos, preconceitos e lugares-comuns sobre o tema.

A construção da imagem das favelas é realizada por diversos agentes, que, de maneira mais ou menos efetiva, imprimem características próprias às comunidades de baixa renda. O discurso midiático atua ativamente nesse processo: jornalistas, cineastas e profissionais de televisão, entre outros atores sociais, oferecem ao público retratos distintos do cotidiano local.

Enquanto o jornalismo, de modo geral, aposta na criminalização dos moradores, inserindo-os em narrativas de violência e exclusão, os programas televisivos ganham destaque ao retratarem esse universo de maneira mais complexa. A favela cede lugar a um conceito mais amplo: o de periferia, foco de produções que valorizam as manifestações culturais nascidas nas comunidades. No entanto, o discurso construído pela televisão assume caráter ambíguo, na medida em que esses locais são estigmatizados pelos telejornais.

A sétima arte não se esquivou da batalha pela hegemonia das representações sobre a favela. Em diversos momentos, o cinema foi transformado em arena para essa disputa. Entretanto a importância da linguagem assumiu proporções inéditas nos dias de hoje, quando o investimento no campo cinematográfico tornou-se prioridade para projetos sócio-culturais que atuam nas comunidades populares do país.

Nessa estratégia, a produção documental é considerada fundamental: além de oferecer a possibilidade de expandir a limitada cobertura jornalística sobre a favela, o documentário é considerado, por grande parte do público, um retrato fiel da realidade – o que confere aos filmes grande força argumentativa.

As produções realizadas por essas instituições oferecem um contraponto não só aos discursos jornalístico e televisivo, mas também aos títulos assinados por cineastas do “asfalto”, que têm pouca proximidade com o cotidiano local. Frequentemente, os diretores

nascidos e criados nas comunidades reivindicam para seus filmes uma visão mais próxima do real. Nesse sentido, as produções também ofereceriam um retrato mais legítimo das favelas, feito por pessoas que conhecem de perto seus aspectos positivos e negativos.

No entanto, a análise dos objetos de estudo escolhidos para este trabalho mostra que, em vez de oposição, os filmes dirigidos por cineastas da favela e do “asfalto” assumem um caráter complementar. Não se pode negar que existem divergências entre *Notícias de uma guerra* particular, de João Moreira Salles e Kátia Lund, e *Falcão – Meninos do tráfico*, realizado pelo *rapper* MV Bill em parceria com o produtor cultural Celso Athayde. Mas, longe de apresentarem visões excludentes das comunidades, as representações priorizadas pelos documentaristas ajudam a ampliar o imaginário coletivo sobre os espaços populares do país. Portanto, a democratização dos recursos necessários à produção cinematográfica pode ser entendida como mecanismo capaz de qualificar o debate público sobre o tema.

Os resultados apresentados nessa pesquisa fornecem elementos importantes para a análise do fenômeno. Entretanto constituem apenas um dos recortes possíveis para o entendimento do impacto da produção cinematográfica contemporânea no imaginário social sobre a favela.

Desde o final dos anos 1960, a universidade vem se apresentando como um dos principais pólos de produção de conhecimento sobre as comunidades populares brasileiras. Estudos e pesquisas levados adiante por diferentes campos do saber levantam dados sobre esse universo, marcado por denúncias, críticas, polêmicas e busca de soluções.

Cerca de 40 anos depois, a academia contabiliza inúmeras contribuições para o entendimento da questão. Os resultados obtidos inspiraram até o desenvolvimento de políticas públicas que cuidassem das favelas de forma mais consciente. No entanto, ainda há muitos caminhos a serem trilhados – perspectiva confirmada pela enorme complexidade da vida nas comunidades. E, dentre os fenômenos que se apresentam aos pesquisadores, o cinema parece ser um dos mais ricos atualmente.

Para expandir os estudos, podem ser realizadas, por exemplo, pesquisas que mapeiem como foram recebidos pelo público filmes que representam a favela sob ângulos distintos. Também seriam pertinentes trabalhos que comparassem a interpretação feita por espectadores que tenham diferentes graus de proximidade com o cotidiano nos espaços populares.

Como se vê, ainda há muitos avanços que precisam ser feitos para o desenvolvimento dos estudos sobre a maneira como o cinema – em especial, sua vertente documental –, ajuda a construir o imaginário social sobre a favela e seus moradores. Espera-se que este trabalho tenha dialogado e contribuído de forma efetiva com pesquisas e artigos já publicados sobre o tema.

## 7. Referências Bibliográficas

AGÊNCIA DE NOTÍCIAS DOS DIREITOS DA INFÂNCIA; ASSOCIAÇÃO DE APOIO À CRIANÇA E AO ADOLESCENTE; MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. **Balas perdidas**. Um olhar sobre o comportamento da imprensa brasileira quando a criança e o adolescente estão na pauta da violência. Brasília: Andi, 2001.

AGÊNCIA DE NOTÍCIAS DOS DIREITOS DA INFÂNCIA; REDE ANDI AMÉRICA LATINA; SAVE THE CHILDRE SUÉCIA; SAVE THE CHILDREN NORUEGA. **Mídia e violência**. A cobertura da violência contra crianças e adolescentes na imprensa latino-americana. Brasília: Andi, 2006.

AUTRAN, Arthur. *O popular no documentarismo brasileiro contemporâneo*. **Mnemocine – Memória e imagem**, Disponível em [www.mnemocine.com.br/aruanda](http://www.mnemocine.com.br/aruanda). Acesso em abril de 2007.

BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), 1999.

BASSUL, José Roberto. *A chegada do lead ao Brasil*. **Revista de Comunicação**. Rio de Janeiro, ano 4, n. 7, p. 24. 1988.

BECKSTEIN, Aline; MELO, Lourenço. *Rapper defende políticas públicas “mais fortes” para que “cheguem na população”*. **Radiobras**, Mar. 2006. Disponível em [www.radiobras.gov.br](http://www.radiobras.gov.br). Acesso em junho de 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2004 - Coleção Primeiros Passos.

BERNARDET, Jean-Claude. *O modelo sociológico ou a voz do dono: Viramundo*. Em: **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BILL, MV. *A bomba vai explodir? Viva Favela*, Jan. 2003. Disponível em [www.vivafavela.com.br](http://www.vivafavela.com.br). Acesso em abril de 2007.

BRASIL verdade. Direção: Maurice Capovilla, Manuel Horácio Gimenez, Geraldo Sarno e Paulo Gil Soares. **Rio de Janeiro**: Thomaz Farkas Produções Cinematográficas, 1968.

BREVE, Nelson. *Minha história eu mesmo conto, relata o produtor Celso Athayde*. **Agência Carta Maior**, Mar. 2006. Disponível em [www.agenciartamaior.com.br](http://www.agenciartamaior.com.br). Acesso em setembro de 2006.

CARIELLO, Rafael. *Estudos analisam inclusão de produções culturais da periferia*. **Folha Online**, Dez. 2006. Disponível em [www.folhaonline.com.br](http://www.folhaonline.com.br). Acesso em abril de 2007.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles. São Paulo: O2 Filmes, 2002.

CINCO vezes favela. Direção: Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Marcos Farias e Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Centro Popular de Cultura da UNE, 1962.

COMO nascem os anjos. Direção: Murilo Salles. Rio de Janeiro: Cinema Brasil Digital, 1996.

CONSUELO, Lins. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DANTAS, Iracema. *Entrevista: Gabriela Leite*. **Portal Ibase**, Abr. 2006. Disponível em [www.ibase.br](http://www.ibase.br). Acesso em junho de 2007.

FALA tu. Direção: Guilherme Coelho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2003.

FALCÃO – Meninos do tráfico. Direção: MV Bill e Celso Athayde. Rio de Janeiro: Central Única de Favelas, 2006.

FAVELA dos meus amores. Direção: Humberto Mauro. Rio de Janeiro: Brasil Vita Filmes, 1935.

FAVELA Rising. Direção: Matt Mochary e Jeff Zimbalist. Nova Iorque: Sidetrack Films, 2005.

FEIJÓ, Caio. *Interpretando Falcão – Meninos do tráfico*. **Conhecimento Interativo**, Jul. 2006. Disponível em [www.revistacientifica.famec.com.br](http://www.revistacientifica.famec.com.br). Acesso em junho de 2007.

GARCIA, Estevão. *Cinco vezes favela*. **Contracampo – Revista de cinema**. Disponível em [www.contracampo.com.br](http://www.contracampo.com.br). Acesso em março de 2007.

HERANÇA do nordeste. Direção: Sérgio Muniz, Geraldo Sarno e Paulo Gil Soares. **Rio de Janeiro**: Thomaz Farkas Produções Cinematográficas, 1972.

MELLO, Marina Campos. *Com favela e ação, Vidas Opostas busca público masculino*. **UOL**, Nov. 2006. Disponível em [www.uol.com.br](http://www.uol.com.br). Acesso em junho de 2007.

MELO, Dafne. *Ivana Bentes: o contraditório discurso da TV sobre a periferia*. **Brasil de Fato**, Fev. 2007. Disponível em [www.brasildefato.com.br](http://www.brasildefato.com.br). Acesso em junho de 2007.

MUNIZ, Paula. *Globo Repórter: os cineastas na televisão*. **Mnemocine – Memória e imagem**, Ago. 2001. Disponível em [www.mnemocine.com.br/aruanda](http://www.mnemocine.com.br/aruanda). Acesso em junho de 2007.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

NENHUM motivo explica a guerra. Direção: Cacá Diegues. Produção: Renata Magalhães e Flora Gil, 2007.

NOSSA escola de samba. Direção: Manuel Horácio Gimenez. **Rio de Janeiro:** Thomaz Farkas Produções Cinematográficas, 1968.

NOTÍCIAS de uma guerra particular. Direção: João Moreira Salles e Kátia Lund. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 1999.

ONDA no ar, Uma. Direção: Helvécio Ratton. Belo Horizonte: Quimera Produções, 2002.

ÔNIBUS 174. Direção: José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen Produções, 2002.

PAIVA, Anabela; RAMOS, Silvia. **Esqueçam o cadáver.** As mudanças na cobertura de violência e segurança no Brasil. Brasília: editora, 2007.

PAIVA, Anabela; RAMOS, Silvia. **Mídia e violência.** Como os jornais retratam a violência e a segurança pública no Brasil. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Segurança e Cidadania, 2005.

PONTUAL, Jorge. *Reportagem e documentário em Globo Repórter.* Em: REZENDE, Sidney; KAPLAN, Sheila (Org.). **Jornalismo eletrônico ao vivo.** Petrópolis: Editora Vozes, 1995.

QUASE dois irmãos. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 2005.

RAP do pequeno príncipe contra as almas sebosas, O. Direção: Paulo Caldas e Marcelo Luna. Recife: Luni Produções, 2000.



RIO, 40 graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Equipe Moacyr Fenelon, 1955.

RIO, zona norte. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas, 1957.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro no cinema brasileiro de ficção*. **Mnemocine – Memória e imagem**, Ago. 2000. Disponível em [www.mnemocine.com.br/cinema](http://www.mnemocine.com.br/cinema). Acesso em junho de 2007.

RUSCHEL, Rita. *Regina Casé é a sociologia da televisão brasileira*. **O Fuxico**. Disponível em [www.ofuxico.com.br](http://www.ofuxico.com.br). Acesso em maio de 2007.

SALOMÃO, Mozahir. *A agonia da notícia e o risco para o jornalista*. **Observatório da Imprensa**, Nov. 2001. Disponível em [www.observatoriodaimprensa.com.br](http://www.observatoriodaimprensa.com.br). Acesso em junho de 2007.

SAID, Luciane. *No limite da cidade: a representação da realidade no documentário “Notícias de uma Guerra Particular” e em “Druglords”, sua versão francesa*. Em: BUENO, André (Org.). **Literatura e sociedade**: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

SANTA Marta, duas semanas no morro. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 1987.

SANTO Forte. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), 1997.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SEJA o que Deus quiser. Direção: Murilo Salles. Rio de Janeiro: Cinema Brasil Digital, 2002.

SOARES, Luiz Eduardo; BILL, MV; ATHAYDE, Celso. **Cabeça de porco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SORJ, Bernardo. **Brasil@povo.com**: a luta contra a desigualdade na sociedade da informação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Brasília: Unesco, 2003.

SOU feia, mas tô na moda. Direção: Denise Garcia. Rio de Janeiro: Toscographics, 2005.

SOUSA, Simplício Neto Ramos de. **O realismo na representação da favela carioca**: uma análise axiográfica de três documentários brasileiros. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social)- Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, 2006.

SOUZA, Gustavo. **Traficantes, justiceiros e rappers**: a invasão dos setores da margem na produção nacional de documentários. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social)- Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

THEODORICO, Imperador do Sertão. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1978.

VALLADARES, Licia do Prado. **A invenção da favela**: do mito de origem à favela.com. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

VENTURA, Zuenir. **Minhas histórias dos outros**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Org.). **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.